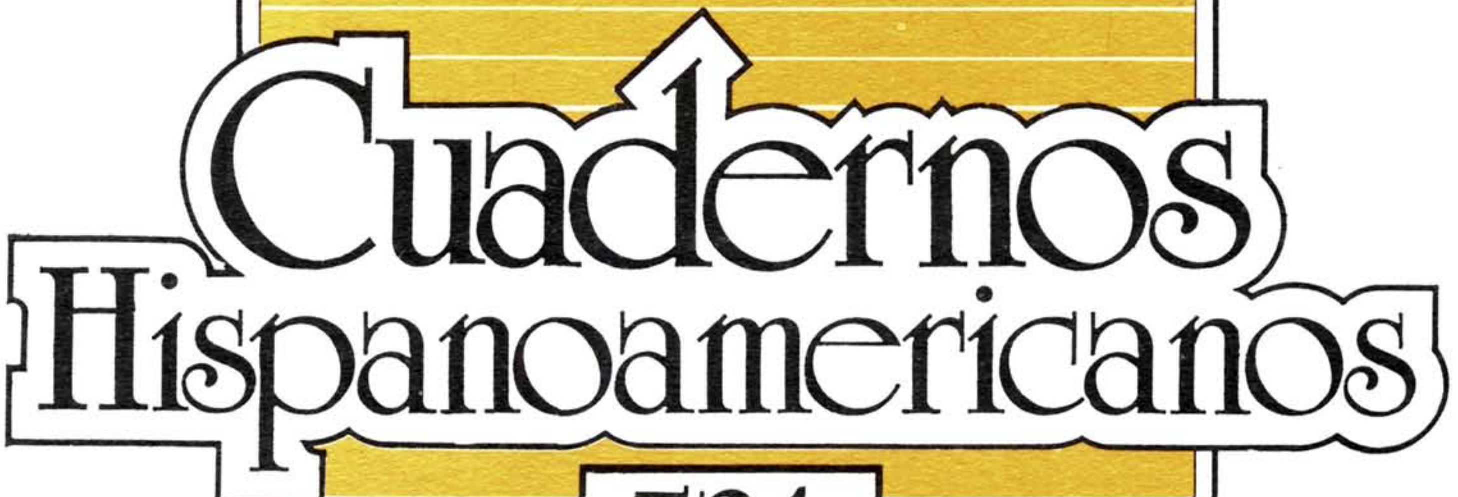
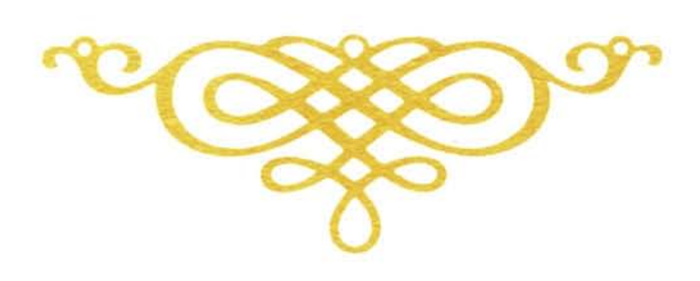
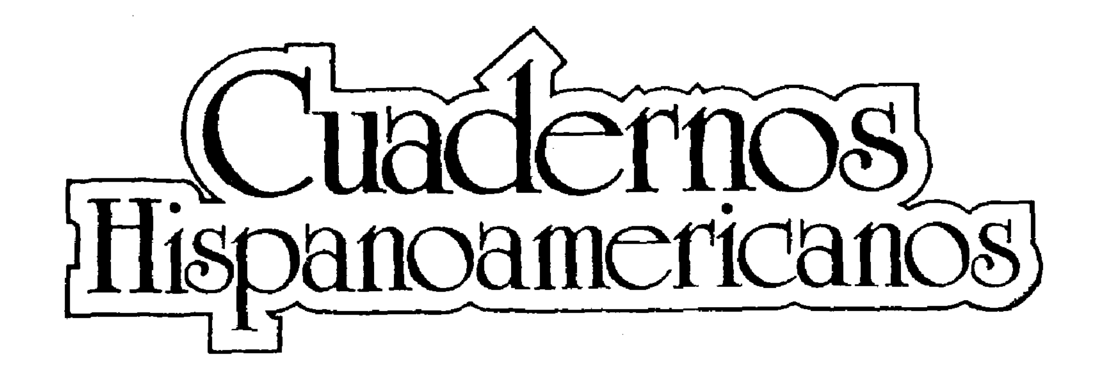

Cuadernos
Hispanoamericanos
521
Noviembre 1993





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

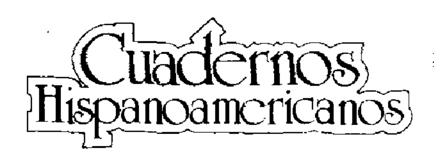
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



521

521



GALDÓS



Galdós por Ramón Casas



El grupo de la mujer «natural» en la obra de Pérez Galdós

Del vasto panorama de las creaciones galdosianas, las que más sobresalen en la mente del lector son los personajes femeninos. Ellas, que son dinámicas, inteligentes, voluntariosas y móviles, luchan y aspiran a realizarse, a llegar a ser auténticamente «ellas», en una sociedad muchas veces complejísima y hostil.

Uno de los «tipos» femeninos más interesantes en la obra de Pérez Galdós es el que yo denomino la mujer «natural». En este estudio analizaré la trayectoria de las siguientes veintitrés mujeres «naturales»: la Primorosa (1.ª serie de los *Episodios nacionales)*, la Zaina, la Zancuda, la Pelumbres, Rosa la Naranjera (2.ª serie de los *Episodios nacionales)*, la Carniola *(El Doctor Centeno)*, Doña Xaviera *(El amigo Manso)*, Antoñita la Cordoñera (4.ª serie de los *Episodios nacionales)*, Casiana (5.ª serie de los *Episodios nacionales)*, Dulcenombre *(Ángel Guerra)*, Fortunata *(Fortunata y Jacinta)*, Barberina (4.ª serie de los *Episodios nacionales)*, Facunda Isturrigalde (5.ª serie de los *Episodios nacionales)*, Marianela *(Marianela)*, Pepa Fúcar *(La familia de León Roch)*, Dolly *(El abuelo)*, Lica *(El amigo Manso)*, Andrea (3.ª serie de los *Episodios nacionales)*, y Lucila Ansúrez (4.ª y 5.ª serie de los *Episodios nacionales)*.

La mujer «natural» en las novelas de Pérez Galdós es hija adoptiva y simbólica de la Naturaleza. No todas las mujeres «naturales» se asocian con la Naturaleza de la misma manera; algunas reflejan sus fenómenos positivos, otras los fenómenos más negativos.

La Naturaleza tiene dos funciones en la obra galdosiana. Su primera función es la de *natura naturans* —fuerza creadora y vital, Madre (o a veces

Madrastra) de la Humanidad; omnipotente, omnipresente y omnisciente—. Pérez Galdós subraya este papel panteísta con palabras de Juan Pablo Rubín *(Fortunata y Jacinta)*:

La Naturaleza es la verdadera luz de las almas, el Verbo, el legítimo Mesías, no el que ha de venir, sino el que está siempre viniendo. Ella se hizo a sí propia, y en sus evoluciones eternas, concibiendo y naciendo sin cesar, es siempre hija y madre de sí misma...[1].

La segunda función de la Naturaleza es la del ambiente físico-geográfico de sus habitantes. Aunque las descripciones físico-geográficas en su obra casi siempre son testimonios de una investigación minuciosa por parte del autor, partiendo de un credo más o menos realista, también se pueden encontrar muchos ejemplos de la Naturaleza romántica. Allí están los jardines y bosques primitivos o incivilizables que consuelan o afligen más las almas de sus habitantes, los montes y despoblados de Castilla y Andalucía (especialmente en las primeras cuatro series de los *Episodios nacionales*) que reflejan los sentimientos de sus hijos adoptivos y los muchos fenómenos «románticos» y violentos de la Naturaleza —lluvias torrenciales, tormentas o tempestades—.

El grupo de la mujer «natural» destaca como contraste y respuesta positiva a los grupos de la mujer «social» y la «víctima»[2]. Frente a la víctima —débil y parasitaria— la mujer natural demuestra un carácter fuerte y activo, lleno de vitalidad creadora. Comparada con la mujer social, que en la mayoría de los casos representa el polo negativo de la sociedad española decimonónica —la hipocresía, lo artificial de los valores muertos y de las tradiciones cansadas, la frivolidad y la inmoralidad— la mujer natural encarna valores más positivos. Ella mantiene la seriedad de sentimientos, la autenticidad de espíritu, una personalidad enérgica, y un corazón lleno de bondad y de «simpatía», según predicaba el filósofo dieciochesco, Jean Jacques Rousseau.

La influencia de Jean Jacques Rousseau en España, y especialmente sobre Pérez Galdós, ha sido escasamente estudiada[3]. Pérez Galdós, a través de toda su obra literaria, se muestra gran admirador del filósofo ginebrino. Su biblioteca contenía las obras completas de Rousseau, en la edición de París, 1864[4]. En todos sus libros se pueden hallar resonancias de Rousseau: citas de sus obras, elogios verbales del ginebrino por parte de Pérez Galdós y sus personajes *(E.N.* I, p. 130), aplicación de los conceptos de «lo natural» como auténtico, frente a «lo social» como artificioso y corrompido (ej., la mujer «natural» y la pareja «natural» en las novelas y los dramas de Pérez Galdós).

La influencia de Jean Jacques Rousseau sobre Pérez Galdós se podría dividir en dos etapas ideológicas diferentes[5]. La primera etapa, la de Galdós paladín de ideas «liberales» (1873-1896), se caracteriza por la aplicación

[1] *Benito Pérez Galdós,* O.C., N. II; *págs. 740-741.*

[2] *Para un detenido análisis de la mujer «social» y la «víctima», véase mi estudio: Daria J. Montero-Paulson,* La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós, *Diss. Univ. of Pa., 1981. En este análisis divido la jerarquía femenina galdosiana en siete grupos distintos: la mujer «social», la «víctima», la «natural», la «Quijote», la «rebelde», la Figura Christi, y la mujer «nueva».*

[3] *Sobre la influencia rousseauniana en España véase los siguientes libros y artículos: Jacques Barzun,* Classic, Romantic and Modern *(Boston-Toronto, 1961), especialmente el Capítulo II, «Rousseau and Modern Tyranny», págs. 18-35; Gustavo Correa,* Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós; *ensayo de estética realista (Bogotá: 1967), sobre todo, el Capítulo XIII, págs. 231-253; Ángel del Río, «Algunas notas sobre Rousseau en España»,* Hispania *XIX (1936), págs. 105-116; Hans Hinterhäuser,* Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós *(Madrid: Gredos, 1963), y J. Rea Spell,* Rousseau in the Spanish World Before 1833 *(Austin: Texas, 1938).*

[4] *H. Chonon Berkowitz,* La biblioteca de Benito Pérez Galdós *(Las Palmas: Ediciones El Museo Canario, 1951), pág. 184.*

[5] *Véase, Hans Hinterhäuser,* Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós, *trad. José Escobar (Madrid: Gredos, 1963), pág. 213.*



de las ideas de Rousseau a la sociedad española decimonónica, la cual, según Pérez Galdós, todavía puede funcionar sin cambios radicales —la sociedad regenerada por ideas y valores positivos—. En esta etapa, Galdós emula, junto con el krausismo, las ideas educativas de Rousseau *(Emile)* y los valores «auténticos» de la pareja «natural».

Unos ejemplos de esta tendencia son las diversas mujeres o parejas «naturales» que se encuentran en la obra de Pérez Galdós (a las cuales analizaré en las secciones próximas de este ensayo), y la figura de Benigno Cordero (2.ª serie de los *Episodios nacionales),* quien cría a su hijo, que se llama Juanito Jacobo, «...en memoria de cierto filósofo que no es necesario nombrar»[6].

Entre 1878 y 1890 cinco novelas importantes galdosianas elogian las «virtudes» de la mujer natural *(La familia de León Roch:* Pepa Fúcar; *El amigo Manso:* Lica; *Lo prohibido:* Camila; *Fortunata y Jacinta:* Fortunata; y *El abuelo:* Dolly). Aunque algunas de estas mujeres (Fortunata) ya están al margen de la sociedad, todas todavía pueden vivir dentro de esta sociedad como ciudadanas.

Pero a partir de 1898 (fecha del Desastre y a la vez del principio de la tercera serie de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós), las ideas galdosianas sobre la sociedad española cambian radicalmente. La búsqueda de valores positivos dentro de la España abúlica y ultrajada pasa por el filtro galdosiano de la melancolía y del desengaño, y Pérez Galdós, examinando las ideas de Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche y Costa (3.ª serie de los *Episodios nacionales),* junto con la «generación del 98» pide regeneración vigorosa y europeización. Pero, al no hallar muchos valores positivos dentro de la sociedad española, Pérez Galdós se declara republicano y revolucionario (4.ª y 5.ª serie de los *Episodios nacionales,* el teatro y sus últimas novelas). Y la mujer «natural», hasta ahora dentro de la sociedad, se convierte en «salvaje-noble inadaptada», fuera de la sociedad; o emigrando a Europa (Teresa Villaescusa con Santiago Ibero) o refugiándose de la sociedad en un «salvajismo» anárquico y fuera de las leyes sociales (Teresa y Santiago, Virginia Socobio y Leoncio Ansúrez, Tito Livio y Casiana). Ha llegado la hora de crear una Sociedad Nueva, destruyendo los valores abúlicos y negativos de la *Antigua.* Esta búsqueda y «construcción» literaria las encontramos en las últimas novelas de Pérez Galdós y a través de su polémica obra teatral.

Volviendo al análisis de la mujer natural, lo que da aún más unidad a este grupo femenino galdosiano es su sinceridad, lo que Peter G. Earle ha designado su «aspirar a la naturalidad»[7]. La mujer natural se niega a vivir farsas estudiadas, y se mantiene fiel a su carácter intrínseco.

[6] *Benito Pérez Galdós,* Los apostólicos, *pág. 567.*

[7] *Peter G. Earle, «Torquemada: Hombre masa»,* Anales galdosianos, *II (1967), pág. 46; en la frase citada, el Profesor Earle se está refiriendo a Fortunata.*

El amor para la mujer natural es la razón de su existencia y lo que justifica muchas de sus acciones. Este amor puede ser de matices diferentes: *el amor filial* (Dolly-*El abuelo); el amor cariño* (Lica-*El amigo Manso*, Marianela, Dulcenombre-*Ángel Guerra*, Demetria-3.ª serie de los *Episodios nacionales; el amor maternal* (Doña Xaviera-*El amigo Manso*, Fortunata, Pepa Fúcar, Virginia Socobio-4.ª serie de los *Episodios nacionales;* Camila-*Lo prohibido*, Lucila-4.ª serie de los *Episodios nacionales); el amor-pasión* (Antoñita la Cordoñera-4.ª serie de los *Episodios nacionales*, Pepa Fúcar, Andrea-3.ª serie de los *Episodios nacionales*, Lucila, Virginia Socobio, Teresa Villaescusa-4.ª serie de los *Episodios nacionales*, Casiana-5.ª serie de los *Episodios nacionales*, Fortunata, La Carniola-*El Doctor Centeno);* y *el amor-instinto* (Fortunata, Camila, Barberina) que pide reproducción.

Muchas de las mujeres naturales viven en constante búsqueda del amor y de su «dueño natural» por quien desean ser subyugadas. La pasión amorosa correspondida cuyo objeto es un hombre digno de ser amado -«el dueño natural»— actúa como una fuerza que ordena y equilibra el carácter a veces desequilibrado de la mujer natural.

En Constantino Miquis que es «feo, torpe, grosero, puerco y holgazán», encuentra la desenfrenada Camila a su «dueño natural», sugiriéndonos Galdós acerca de esta unión, que «la Naturaleza permite sin dudas, que dos energías negativas se amparen y beneficien mutuamente»[8].

En cambio el amor sentido por un hombre que no puede ser el «dueño natural», es contra la Naturaleza y sus leyes, actuando este amor como una fuerza desordenadora y destructiva que a veces trae trágicas consecuencias. En el caso de Fortunata, el *amor-pasión* es una fuerza fatal más bien destructiva, porque ni Juanito Santa Cruz, a quien ella ama verdaderamente, ni Maximiliano Rubín, la triste figura de su «marido», pueden ser su «dueño natural». No lo puede ser Maxi por la gran disparidad física y mental que hay entre los dos, fenómeno del cual se da cuenta muy bien el alucinado-clarividente Rubín. Tampoco Juanito Santa Cruz puede ser su «dueño natural», ni es hombre digno de su amor. Frente a la constancia, dinamismo y profundidad de Fortunata, el abúlico Santa Cruz representa lo débil, lo pasivo, lo inconstante y la falta de profundidad. Frente a la bondad y amoralidad de Fortunata, Juanito choca con su «moralidad social», o mejor dicho, inmoralidad[9].

Diferente, pero no menos triste, es la situación en que se encuentra Pepa Fúcar. Reconoce ella a su «dueño natural» en la figura del krausista León Roch, sólo para perderlo después a la sociedad, contra cuyas leyes León se rebela teóricamente, anhelando ser hombre «natural». Pero la rebeldía de León nunca se lleva a la práctica, por ser él demasiado apegado a las formas de la sociedad (Pepa es mujer de otro y su unión con León, según

[8] *Pérez Galdós*, O.C., N. II, Fortunata y Jacinta, *pág. 264.*

[9] *Muchas mujeres naturales son a la vez víctimas de los hombres donjuanescos (Antoñita la Cordoñera y Barberina-Pepe Fajardo; Pepa Fúcar-Federico Cimarra; Lica-José María Manso; Camila-José María Bueno; Lucila Ansúrez-Baltasar Gracián).*



la sociedad, se consideraría ilícita e inmoral). León reconoce esta dicotomía en su personalidad, e indica por qué no puede trasladar sus ideales teóricos a la práctica:

Para mí esta mujer me pertenece, la considero mía por la ley del corazón; pero cuando quiero llevar mi anarquía desde la mente hasta la realidad, tiemblo y me desespero. Quédese en la mente esta rebeldía osada y no salga de ella. Quien no puede transformar el mundo y desarraigar sus errores, respételos[10].

¿Qué le queda a la mujer «natural» cuando le falta el amor de su «dueño natural»? Según Pérez Galdós, muchas mujeres naturales vuelcan y transfieren su sentimiento amoroso hacia el hijo, su producto «natural». Así la maternidad actúa como otra fuerza positiva o bálsamo en la vida de la mujer natural, y muchas veces reemplaza o se funde con la pasión o el cariño sentido por un hombre. De las dieciséis mujeres naturales «redondas» (las otra siete son personajes más esquemáticos), ocho de ellas son madres y muy fecundas (Doña Xaviera, Fortunata, Virginia, Pepa Fúcar, Lica, Camila, Demetria, Lucila). Este fenómeno contrasta con la «esterilidad» de casi todas las mujeres «sociales».

En el grupo de la mujer natural, caben tres «variantes», que provienen de la orientación artístico-ideológica de Pérez Galdós, su creador. Estas variantes del «tipo» de la mujer «natural» son la «folklórica-tradicional», la «salvaje-noble» y la «clásica-mitológica». Algunas mujeres naturales son una síntesis de varias «variantes», mientras otras solamente pertenecen a una de las «variantes».

I. La variante «folklórica-tradicional»

Impulsado por el sentimiento de *Volksgeist* y la tendencia costumbrista, Pérez Galdós nos otorga once mujeres de esta «variante» (la Primorosa, la Zaina, la Zancuda, la Pelumbres, Rosa la Naranjera, la Carniola, Doña Xaviera, Dulcenombre, Antoñita la Cordoñera, Casiana y Fortunata). Las primeras seis mujeres son bastante esquemáticas, y las últimas cinco son personajes más «redondos», culminando en la figura multidimensional de Fortunata.

La Primorosa, la Zaina, la Zancuda, la Pelumbres, Rosa la Naranjera, más que verdaderos personajes son símbolos costumbristas del vital espíritu intrahistórico español (todas son de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*, que retratan la vigorosa lucha de las guerras de Independencia contra el invasor francés). Ellas son las «majas» y «manolas» tradicionales, que llevan dentro de sí los gérmenes de la mujer natural —sinceridad, espontaneidad, carácter enérgico y vigoroso, y la autenticidad de sentimientos—.

[10] *Pérez Galdós*, O.C., N. I, La familia de León Roch, *pág.* 975.

Además ellas dan cierto tono nostálgico de «cuadro» a estas primeras dos series de los *Episodios nacionales*, donde la novela realista y el costumbrismo se cruzan y se dan la mano en una unión feliz y bien lograda.

Un ejemplo del auténtico y heroico espíritu nacional, es la «maja», la Primorosa, esposa del «majo» Chinitas; valiente y auténtica, la cual dirige a los habitantes de los barrios bajos de Madrid en su lucha desigual contra las tropas francesas *(El 19 de marzo y el 2 de mayo)*.

Un poco menos esquemática, pero no completamente «redonda» es la figura de la Carniola, reaparición del tipo manolesco en la novela contemporánea de Pérez Galdós *(El Doctor Centeno)*. Este personaje se desdobla en dos —la Carniola «real», amante del raquítico Alejandro Miquis, y la Carniola «ideal» personaje del drama *El grande Osuna*, que está escribiendo el alucinado estudiante—. La Carniola «real» resulta una típica «maja-manola» tradicional, como nos la describe Galdós:

> ¡Vaya que era arrogante y hermosa!... con aquel mantón pardo... y con el pañuelo de seda negro y rojo por la cabeza, puesto con donaire... ¡Bonito aire el de la tal, y que bien calzada! [11]

La Carniola ideal, personaje del drama del quijotesco Miquis, se convierte en una especie de Dulcinea, disfrazada bajo la figura de Catalina Paoli, la amante del Duque de Osuna (Miquis). Pero la obra teatral de Miquis, como sus amores reales con la Carniola, son fracasos. Miquis, desilusionado con ambos fracasos, muere de «exaltación cerebral» y de no poder reconciliar su vida «real» con la «ideal».

Otro tipo manolesco, pero de mayor estatura artística, es Doña Xaviera Peña, madre del joven Manuel Peña —amigo y discípulo del krausista Máximo Manso *(El amigo Manso)*. Vestida de «la mantilla negra, el gran pañolón de Manila, amarillo y rameado...» [12], Doña Xaviera es ingenua, sincera, buenaza y «natural», según lo declara ella misma a Máximo Manso:

> No tengo pretensiones de sabia ni de instruida, porque sería ridículo... *Digo lo que siento*, lo que me *sale del corazón*, que es mi boca... Soy así, *francota, natural*, más clara que el agua... [13]

La razón de la existencia de la viuda Doña Xaviera es el amor que tiene a su hijo, Manuel Peña. Este cariño maternal, con la influencia tutelar y amistosa del simpático filósofo, Máximo Manso, son dos fuerzas positivas que ayudan al joven a desarrollar su carácter, un poco rebelde y desequilibrado, en línea recta y simétrica.

A esta variante también pertenece Dulcenombre, amante del anarquista soñador, Ángel Guerra. Esta mujer natural, de estirpe tradicional, es más pasiva que las demás mujeres de su grupo.

[11] *Idem*, O.C., N. I, El Doctor Centeno, *pág. 1445*.
[12] *Idem*, O.C., N. I, El amigo Manso, *pág. 1191*.
[13] Ibíd., O.C., *pág. 1190; los subrayados son míos. Nótese que Doña Xaviera se designa «natural» a sí misma.*



Dulcenombre, en el nivel simbólico, refleja la Naturaleza pasiva y cultivable, anhelando el orden y la estabilidad. La vida de Dulcenombre gira alrededor del intenso amor que siente por el joven revolucionario, Ángel Guerra, quien no puede ser su «dueño natural», porque siendo hombre de acción, él se aburre del carácter casero y pasivo de su amante. La pareja incongruente se disuelve, porque ellos son completamente incompatibles en todas las esferas.

Otra mujer de esta variante es Casiana, amante de Proteo (Tito) Liviano, cronista-personaje de la quinta serie de los *Episodios nacionales*. Ella es ya una fusión de dos variantes —la «folklórico-tradicional» y la «salvaje-noble». Pérez Galdós la describe como «pájara vagabunda y analfabeta... infatigable y hacendosa...»[14]. Casiana vive una unión «libre» con el donjuanesco Tito, historiador esperpéntico y grotesco de la historia española entre 1868 y 1880.

Tito trata de instruir a Casiana, designando para esta tarea al conocido maestro, Ido del Sagrario. Pero la «analfabeta», aunque desea instruirse, es algo torpe, y a la enseñanza prefiere los vigorosos trabajos caseros.

La figura de Casiana, vigorosa, auténtica y real, contrasta con los demás personajes y el ambiente de la quinta serie de los *Episodios nacionales*. Casi todo en estas seis novelas históricas es ambivalente, esperpéntico y grotesco, trazado con el pincel irónico de Pérez Galdós. La historia se intercambia con la mitología (Mariclío, las Efémeras, los toros hispánicos que se convierten en minotauros y otros personajes animalizados). Tito Livio, su cronista y participante, es a la vez un Don Juan insaciable, pero ya apocado en estatura y espíritu. Además es un personaje completamente sin voluntad y vive arrastrado por los procesos históricos y las diversas mujeres-símbolos que encuentra en su camino. Al fin halla paz y la «dorada oscuridad» en la unión con Casiana, y se retira de la vida «histórica», ingresando en la tranquilidad de la vida intrahistórica. Es significativo que Pérez Galdós abra y cierre sus novelas históricas con una mujer «natural». En la primera serie de los *Episodios nacionales*, la Primorosa, y las demás «majas» y «manolas» son portavoces del espíritu *heroico-nacional*, y en la quinta serie, Casiana es un reflejo del espíritu auténtico *intrahistórico*, que vitaliza al cansado espíritu *histórico* (Tito Liviano).

Pero la creación multidimensional y mejor lograda de esta variante «natural» es la majestuosa figura de Fortunata. Fortunata, mujer natural y víctima del señorito donjuanesco, Juanito Santa Cruz, es una fusión de las variantes «folklórica-tradicional» y «salvaje-noble». Hija de los barrios bajos de Madrid, con vestiduras tradicionales del pañuelo oscuro y mantón de Manila, además con un lenguaje «aflamencado», esta «Nena Negra» es

[14] *Idem*, O.C., E.N. IV; *pág. 791. Es significativo que Pérez Galdós aplique la imagen de «pájaro» a varias mujeres «naturales», entre ellas Casiana y Fortunata. Quizá con esta metáfora quiera subrayar la independencia y el «salvajismo» libre de la mujer natural.*



a la vez un espíritu libre, salvaje, volátil, instintivo y vigoroso, pero siempre «noble» en cuanto a sus sentimientos, quizás amoral, pero nunca inmoral.

A través de toda la novela, Pérez Galdós subraya la inocencia, la bondad y el «salvajismo» del espíritu de Fortunata con imágenes y metáforas apropiadas. A causa de su bondad, Fortunata es denominada «ángel» por Pérez Galdós, su marido Maxi *(O.C., Nov. II,* págs. 599, 635), y por ella misma *(O.C., Nov. II,* págs. 966, 973, 974). Además su estado salvaje está descrito con metáforas de pájaros en toda la novela. La primera aparición de Fortunata, debajo del establecimiento de aves y huevos de la Cava, subraya la condición primitiva de la muchacha, y nos la presenta metafóricamente en su estado de pájara o gallina dispuesta al sacrificio (la seducción de Juanito Santa Cruz). La preciosa muchacha está sorbiendo un huevo crudo (símbolo de vida posible y de su fecundidad) y su lenguaje, con sus sonidos metálicos también se asemeja a los sonidos de las aves *(O.C., Nov. II,* pág. 475). Ella, además, ha sido «madre» de las palomas, criándolas a su pecho.

Muchos de los personajes de la novela (Doña Lupe, Juanito, Maxi, Feijoo) en varias ocasiones denominan a Fortunata con el vocablo de pájara. El uso más memorable de esta metáfora ocurre cuando Fortunata da a luz al niño Juanito, heredero de los Santa Cruz. Doña Casta, amiga de Doña Lupe, la informa del nacimiento del niño ilegítimo de la siguiente manera:

> Hágame el favor de decirle a Lupe que la pájara mala sacó pollo esta mañana..., un polluelo hermosísimo, con toda felicidad... *(O.C., Nov. II,* pág. 930)[15].

Juanito se siente culpable por la seducción de Fortunata, y reconoce la maldad de sus acciones, confesándole, en la luna de miel, a su esposa Jacinta lo siguiente:

> Yo la perdí... es preciso que cada cual cargue con sus responsabilidades... Yo la perdí, la engañé, le dije mil mentiras... El pueblo es muy inocente... todo se lo cree con tal que se lo digan con palabras finas... La engañé, le garfiñé su honor, y tan tranquilo. *(O.C., Nov. II,* pág. 484).

Pero al mismo tiempo, Fortunata encarna los valores positivos de la mujer natural —vitalidad, vigor, sinceridad y fecundidad—. Y esta fecundidad de Fortunata adquiere dimensiones mitológicas, las de *natura naturans,* mientras se desarrolla su trayectoria a través de la novela. La novela misma empieza con *posibilidad de vida* (el huevo crudo) y termina con *vida nueva;* la «misión» cumplida de Fortunata, dando el heredero «natural» a los estériles Santa Cruz. La maternidad bien lograda acerca a Fortunata a su rival Jacinta, en el reino emocional, y ambas «esposas» sienten una fraternidad, un pacto amistoso, a causa del nacimiento del niño Juanito, fruto positivo de una unión negativa, el cual revitalizará la cansada sangre de los burgueses Santa Cruz.

[15] *Acerca del carácter de Fortunata, su condición libre de «pájara» y la estructura de la novela* Fortunata y Jacinta, *consúltese el sensitivo artículo de Agnes Moncy Gullón, «The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in* Fortunata y Jacinta», Anal. gald., *IX 1974, págs. 51-75.*

Antes de morir, Fortunata le «regala» su niño a Jacinta, y en una carta a la misma, dictada a Estupiñá, manifiesta lo positivo de su cumplida misión y la fraternidad de las dos mujeres, unidas para siempre por un nuevo símbolo de amor —el niño Juanito—.

Un reflejo más tardío de Fortunata, pero menos completo, es la triste «manola», Antoñita la Cordoñera. Pepe Fajardo, su amante, y el protagonista principal masculino de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, describe el aspecto manolesco y tradicional de Antoñita:

> ...una mujer del pueblo, una demócrata... Llamábase Antoñita... Añado que es muy guapa y graciosa, el más delicado manjar de manola que puede imaginarse[16].

Pepe Fajardo —filósofo, historiador y tipo donjuanesco parecido a Juanito Santa Cruz, pero más inteligente y cerebral que éste— realiza su «amor al pueblo», seduciendo a Antoñita. Pero igual que Juanito, Fajardo se aburre de la bondad y sencillez de la preciosa muchacha, y la abandona. Antoñita, al sentirse abandonada, se enferma y muere «de amor», pero su muerte, a diferencia de la de Fortunata, no deja ninguna resonancia positiva.

Antes de morir, Antoñita trata de convencer a Pepe Fajardo de que huya con ella a gozar de una vida más auténtica, de «salvajes»:

> ...nos vamos a un monte... y viviremos en una choza solitos... Nos vestiremos a lo *salvaje*... Iremos juntos a recoger leña... Yo iré descalza y tú también luciendo la bella patita y por sombrero nuestras greñas...[17]

Pero el abúlico Fajardo, hombre del mundo, trepador de la escala social, no puede ser el «dueño natural» de la simpática manola. Ella muere a causa del dolor y del abandono. Fajardo, igual que Juanito Santa Cruz, se siente responsable por el triste desenlace de la vida de la infausta muchacha.

II. La variante «salvaje-noble»

La segunda «variante» de la mujer natural es la «salvaje-noble», de evidente influencia de Jean Jacques Rousseau, ya comentada en este estudio. Esta variante (subgrupo) incluye a las siguientes mujeres: Pepa Fúcar *(La familia de León Roch)*, Marianela, Andrea (3.ª serie de los *Episodios nacionales)*, Lica *(El amigo Manso)*, Camila *(Lo prohibido)*, Barberina, Virginia Socobio, Teresa Villaescusa (4.ª serie de los *Episodios nacionales)*, Dolly *(El abuelo)* y Facunda (5.ª serie de los *Episodios nacionales)*.

Despojada del traje costumbrista del tipo tradicional, esta variante es ya la pura esencia de la mujer natural —sinceridad, autenticidad, bondad y simpatía, además de su vigor y vitalidad—.

[16] *Pérez Galdós*, O.C., E.N. III, *pág. 568.*

[17] Ibíd., *págs. 525-526.*

Pepa Fúcar representa en el nivel simbólico la Naturaleza desproporcionada, desordenada y caprichosa. Careciendo de belleza física, y manifestando un carácter rebelde, Pepa, al mismo tiempo, simboliza lo desenfrenado, lo volcánico y lo irracional de la Naturaleza que quiere ser domada. Igual que las otras mujeres naturales, Pepa encarna la sensibilidad y bondad de corazón, como indica su padre, el marqués de Fúcar:

> Verdaderamente, sin su buen corazón..., mi hija hubiera sido una calamidad, lo reconozco... Mi hija, casada con un hombre de bien, discreto, agradable, a quien ella hubiera amado de veras, habría sido la mujer por excelencia, habría sido modelo de esposas, de madres... [18]

Pero, desafortunadamente, Pepa no encuentra a este «hombre de bien», y es, en cambio, víctima de dos hombres: de su cínico marido, Federico Cimarra, y del único hombre a quien quiere —León Roch— quien no quiere rebelarse contra las leyes de la sociedad, y la abandona.

Felizmente, Pepa es fecunda, y «se salva» por el nacimiento de su hija Monina, la cual estabiliza su carácter caprichoso y le proporciona el cariño que tanto le hace falta.

Quizá la mujer de trayectoria más triste en la obra de Pérez Galdós es la figura «naturalista» de Marianela. Ella es mujer natural y víctima a la vez de su situación social y de la Naturaleza misma, que para Marianela es más Madrastra que Madre.

Careciendo por completo de belleza física, Marianela está descrita a través de la novela que se titula con su nombre, como un feo animalito, una almeja, un accidente de la Naturaleza. La vemos como una entidad deshumanizada, primitiva y casi monstruosa, que tiene que ser devuelta al seno de la Naturaleza del cual fue tan injustamente arrojada al mundo. Pérez Galdós nos indica lo siguiente acerca del estado primitivo, «infrahumano», de Nela:

> Jamás se le dio a entender a la Nela, que había nacido de criatura humana... Por el contrario, todo le demostraba su semejanza con un canto rodado, el cual ni siquiera tiene forma propia, sino aquella que le dan las aguas que lo arrastran y el puntapié del hombre que lo desprecia... [19]

Pero igual que la mayoría de las mujeres naturales, esta «salvaje» tiene una índole noble, buena y sincera. Profesando un gran cariño a su amo y amigo, el ciego Pablo, a quien sirve de «lazarillo», Nela se siente útil por la función que desempeña cuidando del ser amado, y Pablo reconoce la nobleza del alma de Marianela.

Pero Pablo, gracias a la ciencia, recobra la vista, y estalla la crisis de la mujer natural. Marianela muere, de vergüenza, por ser vista en su grotesca fealdad, y muere porque igual que Fortunata, ella también ha cumpli-

[18] *Pérez Galdós,* O.C., N. I, La familia de León Roch, *pág. 863.*

[19] *Pérez Galdós,* O.C., N. I, Marianela, *pág. 716.*

do su misión —en este caso, la de guiar y servir al hombre ciego— que ya no la necesitará.

Las próximas dos mujeres de esta variante son las «salvajes-nobles americanas», Andrea y Lica. Ambas encarnan lo inocente, lo tropical y lo exótico de la Naturaleza americana, y sus vidas novelescas demuestran el lento proceso de su adaptación a la civilización corrupta europea.

Andrea, la bellísima amante del «romántico» Salvador Monsalud, se asemeja simbólicamente a Pepa Fúcar, en que refleja la Naturaleza volcánica, irracional y salvaje. Andrea, como las otras mujeres de su grupo, es buena y simpática, pero a causa de su gran belleza es corrompida por la civilización europea y la sociedad española. Sucumbe a la vanidad y al lujo, casándose con el rico marqués, Falfán de los Godos, quien le puede proporcionar «socialmente» todo lo que ella ha aprendido a desear.

Lica, la otra americana («la cubanita»), es un personaje mucho más dulce e inocente que Andrea. Esposa de José María Manso (hermano del filósofo Máximo Manso), Lica y toda su familia (esposo, madre, hermana, sirviente y dos niños) llegan enriquecidos desde Cuba a Madrid, donde establecen su residencia.

En la esfera simbólica, Lica y su familia reflejan lo exótico de la Naturaleza americana —sus bosques llenos de pájaros sonoros e insectos de muchos colores—, según los describe Máximo Manso:

> Lica... traía un vestido verde y rosa, y el de su hermana era azul, con sombrero pajizo. Ambas representaban a mi parecer, emblemáticamente la flora de aquellos risueños países, el encanto de sus bosques, poblados de lindísimos pajarracos y de insectos vestidos con todos los colores del iris...[20]

Lica se presenta en Madrid, llena de bondad y de inocencia, otro «ángel» galdosiano. También comparte con otras mujeres naturales la fecundidad (ya es madre de dos niños y está esperando para dar a luz).

Pero el proceso de adaptación de Lica a la sociedad española, su «aprendizaje social», es largo y tortuoso. La sociedad corrompe a su marido, quien desarrolla una personalidad donjuanesca (tratando de seducir a Irene, la maestra e institutriz de sus hijos) y adquiere otros hábitos «sociales», especialmente los relacionados con el arribismo económico-social. Lica, víctima de su marido y de la sociedad, quiere escaparse de nuevo a sus virginales bosques cubanos, pero al fin se reconcilia con su marido y la sociedad y aprende a adaptarse a sus circunstancias. Pierde algo de su inocencia y, en cierta manera, «se socializa» para poder sobrevivir.

El personaje más importante de esta «variante», y de más valor artístico es Camila *(Lo prohibido)*, salvaje noble y Diosa Pagana de la Sexualidad y del Amor-Instinto. Como Pepa Fúcar y Andrea, Camila simboliza el polo irracional de la Naturaleza —lo caprichoso, desordenado y volcánico— re-

[20] *Pérez Galdós*, O.C., N. I, El amigo Manso, *pág. 1205.*



flejado en el desorden de su persona, su casa y sus tareas domésticas. Pero Camila también encarna los elementos más positivos de la Naturaleza: su ímpetu y fuerza creadora que pide constante reproducción (ella a menudo está en estado, y al final de la novela da a luz a dos niños gemelos, deseando tener muchos más).

Aunque Camila no es clásicamente bella, su figura tiene un encanto gitanesco y sensual, reflejando vigor, alegría y salud. Ella vive una vida de feliz inocencia con su hercúleo marido, el «asno» y «borriquito», Constantino Miquis, tan fuerte, vital y sensual como ella; recreándose ambos como Adán y Eva en un paraíso decimonónico, completamente aislados de la corrupción de la sociedad española.

> Parecía aquello la Edad de Oro, o las sociedades primitivas. Camila se bañaba una o dos veces al día... Él no era tan aficionado a las abluciones; pero su mujer, unas veces con suavidad, otras con rigor, le inculcaba sus preceptos higiénicos, asimilándole al modo de ser de ella...[21]

Camila nos describe en términos bíblicos el paraíso idílico de la pareja natural de «salvajes nobles»: «Nos queremos como *Adán y Eva*. Le domino y me tiene dominada...»[22].

Pero la felicidad primitiva no es eterna y en el Paraíso entra un intruso, José María Bueno de Guzmán, la «manzana podrida». Este primo de Camila, donjuanesco, abúlico y cerebral, tiene una neurosis que consiste en estar siempre detrás de lo prohibido. Aburrido de su aventura erótica con la estética Eloísa (hermana de Camila), José María, ser vacío y decadente, se enamora de la sensualidad, vitalidad y vigorosa salud de su prima Camila.

Después de varios intentos de seducción, y muchos rechazos de Camila y amenazas de su marido, el pasivo Don Juan, José María se retira del Paraíso, y muere o «explota» de una «hemiplejía». Irónicamente, José María deja toda su fortuna y bienes materiales a Camila y a sus hijos, premiando así la Virtud que supo rechazar el Pecado y castigar al Pecador.

Pero la pareja «ideal» de salvajes nobles ya no es la misma. Aunque persisten en su felicidad conyugal, el Paraíso y ellos han perdido algo de su primitiva «inocencia» contaminados por la sombra de las malogradas tentativas del intruso José María.

Las próximas tres «salvajes-nobles» —Barberina, Virginia y Teresa Villaescusa— se agitan por las páginas de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, donde nos encontramos con mucha influencia de Jean-Jacques Rousseau y su metafórico «salvajismo». Es de notar que Pérez Galdós, entre los años 1902 y 1907, cuando escribe los diez episodios de la cuarta serie, empiece y termine esa serie de sus novelas históricas con imágenes de salvajismo y mujeres «salvajes-nobles».

[21] *Pérez Galdós*, O.C., N. II, *pág. 338.*
[22] Ibíd., *pág. 348.*

La cuarta serie comienza con la estadía del joven Pepe Fajardo en Italia, que a imitación de Jean-Jacques Rousseau, está escribiendo sus *Confesiones*, mientras se divierte con la salvaje Barberina —burla esquemática de la variante de la mujer natural, «salvaje-noble»:

Bárbara o Barberina, nombre que le cuadraba maravillosamente, porque leía muy mal y apenas sabía escribir; mas con su natural despejo disimulaba tan graciosamente la ignorancia, que valía más su conversación que la de veinte sabios... Era muy buena la salvaje Barberina..., y me cuidaba como hermano[23].

Pepe Fajardo emprende la tarea de instruir a la «salvajita», y lo hace casi exclusivamente con selecciones de la obra de Rousseau, según lo explica él en sus entretenidas *Confesiones:* «...leí parte de la *Eloísa*, de Rousseau, y de aquí saltamos a las *Confesiones*, cuyos primeros capítulos fueron el encanto de Barberina...»[24]. Pero el cronista errante pronto se aburre de la veta instructora y abandona a Barberina, regresando a España, en búsqueda de mejor fortuna.

El resto de la cuarta serie está dominado por dos «salvajes-nobles» —Virgina Socobio y Teresa Villaescusa—. Ambas empiezan su trayectoria novelesca como mujeres «sociales» y ambas huyen de la sociedad, regeneradas por el verdadero amor, fuera de la ley, y por una vida «a lo salvaje» rica en valores positivos y apartada de la ciudad (foco de corrupción).

Virginia Socobio (hermana de la «social» y artificial Valeria) está casada con un burgués afeminado, y se aburre en su casa, siguiendo una existencia triste y estéril. De allí la «libera» Leoncio (Ley) Ansúrez, miembro de la primitiva tribu de los «celtíberos» Ansúrez, que pululan por las páginas de la cuarta serie de los *Episodios nacionales.* Los dos amantes se escapan de Madrid y huyen al campo, donde establecen una vida idílica «a lo salvaje» —llena de paz, amor y de vigoroso trabajo—.

En una carta enviada a su amigo y «confesor» Pepe Fajardo, Virginia se refiere a la felicidad de su nueva vida salvaje:

...Dos semanas llevamos albergados en un magnífico garitón, llámalo más bien pajar,... *Él y yo trabajamos*, y sin gran apuro nos ganamos la casa y el sustento... Hay aquí un prado verde por donde yo ando descalza... El viento me despeina y me vuelve a peinar... Ya ves qué fina me estoy volviendo... pues te lo diré en francés: cenamos *potage aux finis yerbis*, y luego alabamos a Dios, acostándonos en nuestra cama grandísima, que también es de *yerbis*... Sabrás que no la cambio por la de la Reina[25].

Virginia, como otras mujeres naturales, es fecunda, y llega a tener dos niños, recreándose con su maternidad y el amor de su «dueño natural».

Otra mujer «salvaje-noble» regenerada por el amor es Teresa Villaescusa, una de las creaciones femeninas más complejas e intensas de toda la obra galdosiana. Se podría decir que la majestuosa figura de Teresa Villaescusa

[23] *Pérez Galdós*, O.C., E.N. III, *págs. 526-527.*
[24] Ibíd., *pág. 528.*
[25] *Pérez Galdós*, O.C., E.N. III, *págs. 866-872.*

artísticamente representa para los *Episodios nacionales*, lo que Camila y Fortunata representan en las *Novelas Contemporáneas*.

Teresa, una mujer de bondad intrínseca y de simpatía[26], es víctima de la sociedad y especialmente de su madre, Doña Manuela Pez, que vende y prostituye a su única hija para salir de sus apuros económicos. Pasando por muchos amantes y «protectores», la «social» cortesana Teresa se aburre de su vida artificial y parasitaria, y se escapa a vivir «a lo salvaje» con el joven Santiago Íbero. Él es el español «nuevo» —sincero y activo— que ha viajado por tierra y por mar, buscando hazañas heroicas y una razón de existencia para su vida. Regenerada por el amor de su «dueño natural», la «magdalena arrepentida»[27] se consagra a vivir inocentemente con el único hombre que ella ha querido en su vida.

Abundan a través de la trayectoria novelesca de los «salvajes-nobles» preciosas descripciones de la Naturaleza rural, pulida con tonos espiritistas y panteístas. Los amantes se compenetran con la Naturaleza, recreándose con su nueva «inocencia» y auténtica vida fuera de la ley.

Pero la vida idílica en el seno de la Madre Naturaleza no les proporciona lo suficiente para vivir. Al mismo tiempo que se derrumba la monarquía y huye Isabel II de España, la práctica Teresa y su quijotesco Santiago Íbero también deciden emigrar, y se marchan a París; en búsqueda de trabajo, «europeización» y una moral más de acuerdo con sus sentimientos *(O.C., E.N. IV*, pág. 247).

Una «salvaje-noble» que *regenera* a su abuelo a través del amor es la simpática Dolly, nieta del conde de Albrit *(El abuelo* —novela dialogada— 1897; luego drama, 1904). Dolly, hija ilegítima de Lucrecia Richmond (nuera del conde) y de un pintor de inferior clase social, quiere mucho más a su «abuelo» que Nell, su nieta legítima. La novela dialogada igual que la obra teatral, desarrolla y hace patente el conflicto presente en el corazón del viejo conde de Albrit —conflicto entre el honor «feudal» y el amor «natural», que siente él hacia su nieta ilegítima.

Pero, felizmente, vence el amor, y el conde, abandonado por toda su familia, menos la cariñosa Dolly, se marcha a vivir con ella fuera de la sociedad, revitalizado por el amor filial de la muchacha.

La última «salvaje-noble» o más bien una caricatura de esta variante de la mujer natural, es la grotesca y animalizada «bestizuela», Facunda Isturrigalde, novia del pequeñito historiador, Tito Liviano. La caricaturesca figura de Facunda subraya con su esperpéntica imagen algunas características de la mujer natural; pero de un modo completamente absurdo, deformado y burlón:

...Era una muchachona desgarbada, más sosa que las calabazas... No le habían enseñado más que a rezar y a escribir y leer torpemente... Era un *ángel*... muy buena y

[26] *Galdós por boca de Juan Santiuste la llama «ángel», igual que a Fortunata, Lica, Dolly y otras mujeres naturales.*

[27] *Hay ciertos paralelismos entre Teresa y la figura bíblica de la Magdalena. Teresa, como María Magdalena, es mujer pública, y reniega de sus pecados por el amor. Para Teresa, Santiago Íbero es un «Mesías», cuyo amor la purifica. Galdós hace recordar al lector la escena bíblica de María Magdalena lavando el cuerpo de Jesucristo, cuando presenta la siguente escena de los* E.N. *Santiago Íbero, después de ciertas aventuras semiheroicas, vuelve cansado otra vez al lado de su amada Teresa: «Pasadas las primeras efusiones de gozo, atendió Teresa a cuidar a su hombre y reparar el desmayo y mataduras que de la horrible caminata traía. Le lavó todo el cuerpo, le administró friegas con alcohol o suaves unturas donde era menester, y le acostó en la cama, asistiéndole con calditos substanciosos e infusiones aromáticas»* (O.C., E.N. IV, *pág. 183).*

obediente... y tan excelente *labradora* del *campo* que valía por dos hombres de los más fornidos...[28]

III. La variante «clásica-mitológica»

La última «variante» de la mujer natural es la mujer «clásica-mitológica». Las dos mujeres de esta variante, Lucila Ansúrez y Demetria de Castro Amézaga, aunque encarnan algunas características de la mujer natural (amor, fecundidad, sinceridad), son mucho más simbólicas que las demás mujeres naturales, y menos «redondas» como personajes. Sus funciones de símbolo adquieren a veces dimensiones mitológicas. Lucila personifica la mitología ibérica, mientras que Demetria se relaciona con los mitos grecolatinos.

Lucila Ansúrez (4.ª y 5.ª serie de los *Episodios nacionales)* es miembro de la tribu de los auténticos «celtíberos», los Ansúrez. En la esfera simbólica, Lucila se remonta a los mitos ibéricos, prehispánicos, y encarna para Pepe Fajardo los siguientes niveles simbólicos: los valores de la «salvaje noble» celtíbera, prehispánica de la primitiva Edad de Oro ibérica, la «intrahistoria» de España, y la España trágica —ultrajada y violada en su época— *(O.C., E.N. III,* págs. 727-728).

Como creación artística, Lucila es mujer natural y víctima. Como mujer natural es compendio de todas las virtudes positivas: bondad, sinceridad, fecundidad (tiene cinco hijos) y vitalidad. Su trayectoria novelística empieza con su «victimización» por el hombre donjuanesco, Baltasar Gracián, quien la seduce y la abandona, y por su amiga, la celestinesca Domiciana Paredes, la cual le roba al novio, la engaña y la injuria.

Después de recorrer varios niveles de la sociedad isabelina, Lucila Ansúrez, la virtud «clásica» premiada, se aburguesa, casándose dos veces (su primer marido muere), teniendo cinco vástagos, y adaptándose a una vida más oscura pero tranquila.

La segunda mujer de esta variante, y última de este estudio, es Demetria de Castro Amézaga. En el nivel simbólico es una vuelta a los mitos grecolatinos; encarnación de la diosa Madre Deméter (Ceres), con rasgos de Palas Atena.

En el nivel artístico-ideológico, Demetria es una mujer natural «clásica» —buena, amorosa, con mucho sentido común— la cual estabiliza y hace «clásica» la figura «romántica» y quijotesca de su novio, (y después marido), Fernando Calpena.

Pérez Galdós, en las diez novelas de la tercera serie de los *Episodios nacionales,* examina el fenómeno del romanticismo en España desde dos perspectivas diferentes: dando un resumen objetivo del movimiento romántico literario a través de las diez novelas, y proyectando una burla del ro-

[28] *Pérez Galdós,* O.C., E.N. IV, *pág. 535; los subrayados son míos.*

manticismo frenético, quijotesco, irracional e inútil, al seguir la trayectoria novelesca de Fernando Calpena y sus «aventuras».

Esta trayectoria del héroe romántico, Fernando, es cíclica. Fernando empieza como héroe clásico. Llega a Madrid, se contagia del espíritu romántico de la época —declarándose romántico y rebelde— sufre unos amores violentos e infaustos, y al final, vuelve a declararse «clásico»; «reclasificándose» bajo la tutela de su esposa, Demetria.

Demetria, la mujer «clásica» natural, con su cariño sincero y a causa de su carácter fuerte y vigoroso, «cura» las manías desenfrenadas de su marido, Fernando. La feliz unión de la mujer natural-razón y el hombre quijotesco-imaginación, da un resultado positivo que lleva en sus entrañas las semillas de la pareja «nueva». Esta pareja «nueva», parte importantísima de la *Sociedad Nueva* en la obra tardía de Pérez Galdós, regenerará a la España abúlica; reemplazándola por una sociedad más vigorosa y moderna.

Conclusión

En este estudio he examinado la trayectoria literaria de veintitrés mujeres naturales galdosianas, bajo tres «variantes», presentes a través de casi toda la obra de Pérez Galdós (desde 1873 hasta 1912).

Analizando a las mujeres naturales galdosianas, se podría concluir que el grupo de la mujer natural tiene múltiples significados en la obra de Galdós. Primero, la mujer natural es una creación artística complejísima y multifacética (en este grupo encontramos algunos de los personajes femeninos inolvidables de Pérez Galdós —Fortunata, Camila, Teresa, Virginia, Pepa Fúcar—). Además, estas mujeres naturales, para Galdós su creador, son también un reflejo de su orientación ideológica. La mayoría de ellas son portavoces de valores positivos como el amor (con sus distintos matices), la vitalidad, la sinceridad, y una capacidad enérgica para el provechoso trabajo. Finalmente, el grupo de la mujer natural es parte de uno de los escalones superiores en la jerarquía femenina galdosiana, el cual cruzado y entrelazado con los grupos de la mujer «rebelde» y de la *Figura Christi*, resultará en la génesis de la mujer «nueva». Esta mujer «nueva» con el hombre «nuevo» (vistos a través del teatro y de las últimas novelas de Galdós), formarán la pareja «ideal» de la sociedad nueva española, la cual anhela y con la que sueña Benito Pérez Galdós, a través de toda su obra literaria[29].

Daria Montero-Paulson

[29] *Para un análisis de los grupos de la mujer «rebelde»,* Figura Christi, *«nueva», y la «construcción» literaria de la «sociedad nueva» galdosiana, véase mi estudio: Daria J. Montero-Paulson,* La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós, *Diss. Univ. of Pa., 1981.*



Madrid y el espacio de *Miau*

En publicaciones anteriores he intentado demostrar que la destacada presencia de Madrid en ciertas *Novelas Contemporáneas* de Galdós no desempeña una simple función atmosférica o folklórica (Anderson, *Espacio;* «Ellipsis»; «Madrid»). La ciudad, tan claramente dibujada en estas novelas, sirve para enmarcar y organizar el movimiento de los personajes y el desarrollo de la acción novelística. Por lo tanto, la ciudad realiza una función de diseño novelístico. También realiza una función metafórica, en el sentido de que el movimiento humano, organizado y definido por el espacio urbano, no es sólo físico sino también psicológico y moral.

En *Miau* (1888), Madrid desempeña funciones parecidas. El espacio urbano de la novela se dibuja con la claridad y la precisión que son habituales en Galdós; luego se transforma en matriz y metáfora de otro espacio más abstracto y más trascendente.

El carácter del protagonista Ramón de Villaamil y su relación con el mundo de *Miau* han sido analizados hasta la saciedad. La crítica se ha agrupado en dos ejércitos en torno a la definición de Villaamil como víctima más o menos noble (víctima de un universo absurdo o de un sistema social corrupto y deshumanizado), o como un hombre egoísta, intransigente e inútil que se merece el descalabro que el mundo le da. Con diferentes matices, los principales portavoces del primer punto de vista son Gullón, Scanlon y Jones, Crispin, Parker y Ramsden. Los que abogan por una lectura de Villaamil más negativa son Weber, Ribbans, Sackett y Rodgers.

Inquieta un poco que los argumentos de estos críticos se basen principalmente en criterios moralistas y psicológicos. Tienden a analizar a Villaamil como si fuera un caso clínico, un hombre de carne y hueso más que un personaje ficticio condicionado y definido por los signos objetivos de la novela a la que pertenece. Concretamente, lo que falta en la larga polémica sobre el carácter de Villaamil es una consideración del espacio de *Miau*. Sin minusvalorar los hallazgos de la crítica existente, propongo que se tenga en cuenta también este criterio que puede ampliar nuestra perspectiva

sobre Villaamil y el mundo en que Galdós le ha colocado. Un análisis del lenguaje del espacio en *Miau*, y dentro de él la presencia de Madrid, nos llevará a una comprensión de la novela que complementará las conclusiones basadas en argumentos moralistas y análisis psicológicos. Como se verá, dicho análisis del espacio novelístico apoya la interpretación de Villaamil como víctima y mártir, y de su suicidio como una relativa liberación.

¿Víctima de qué? ¿De un universo hostil o de una organización social defectuosa y deshumanizada? No me interesa, porque no me parece muy fructífero, volver sobre este terreno tan explorado ya por la crítica. Me parece evidente que la victimización de Villaamil es polifacética. Don Ramón es claramente víctima del absurdo sistema que le niega los pocos días de empleo que le faltan para jubilarse con pensión. Pero ese absurdo remite a otros absurdos más generales y más abstractos. Remite a la falta de orden, racionalidad y humanidad en la administración del Estado español, y por fin remite a la condición humana que aflige a todo el que se niega a admitir el falso orden oficial. Villaamil va en busca del orden y la unidad verdaderos; su búsqueda imposible le conduce a la destrucción. Es obvio que la injusticia que gravita sobre don Ramón es existencial a la vez que social. Lo material de su situación remite a lo abstracto.

I

Al pensar en la presencia de Madrid en *Miau*, lo primero que nos llama la atención es la zona de Madrid que sirve de emplazamiento a la novela. En las Novelas Contemporáneas anteriores a *Miau*, domina el Madrid antiguo y céntrico. Sin embargo, a partir de *Miau* los emplazamientos madrileños de las Novelas Contemporáneas tenderán a ser marginales y excéntricos. A partir de *Miau*, Galdós volverá poco al Madrid céntrico, y cuando lo haga será con pasajera intención irónica. Es como si Galdós, desde su completo desengaño ante la sociedad madrileña, se volviera a las afueras en busca de una redención que no había podido encontrar en el centro.

En *Miau*, concretamente, la zona que elige Galdós como emplazamiento principal es la zona del Conde-Duque: la calle de Quiñones donde vive el desgraciado Villaamil con su familia, las iglesias de Montserrat y las Comendadoras, las plazuelas y calles colindantes, y por fin el terreno que hoy forma parte del Parque del Oeste. En 1878, año en que se sitúa la novela, la calle de Quiñones es relativamente nueva en su función de calle residencial, ya que sus primeras construcciones particulares datan de 1786, cuando la calle aún se llama de Santo Domingo Nueva (Peñasco y Cambronero 417). Con estas características —situación marginal, vecindario de po-



ca historia y menos distinción— la calle de Quiñones se aproxima en su función novelística a Chamberí, otra zona de importante ampliación urbana a mediados del siglo XIX, que Galdós utiliza como emplazamiento novelístico más de una vez. Aunque sea más sazonada y menos apartada que Chamberí, la zona del Conde-Duque, igual que Chamberí, tiene algo de lugar de exilio, de zona de poco carácter, habitada por vecinos cuya condición económica no les permite residir en lugares más céntricos.

Además de estos atributos negativos un poco abstractos, la calle de Quiñones tiene otros que son más concretos. Desde 1842 la Cárcel de Mujeres se encuentra instalada en el antiguo convento de Montserrat (Peñasco y Cambronero 417; Répide 555)[1]. Esta cárcel se sitúa directamente enfrente de la casa de Villaamil y se cita con frecuencia para ubicar dicha casa dentro del territorio madrileño. No cabe duda de que esta proximidad de la cárcel sirve para subrayar la encarcelación personal del propio Villaamil[2].

El signo negativo de la calle de Quiñones se plasma también en la mala fama de que goza la calle con motivo de una casa de prostitución situada en ella. Esta mala fama viene de antiguo, existe todavía en 1878 (aunque la casa de prostitución no se menciona en *Miau)*, y aún seguirá existiendo veinte años después cuando, en la obra del género chico *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), la calle será objeto de una alusión peyorativa que no deja lugar a dudas en cuanto a su mala fama popular (Bravo Morata 460). En dicha zarzuela una de las tiples, en una airada discusión, le escupe a la otra: «No te pongas tantos moños/ que a pesar de tu honradez/ a la calle de Quiñones/ te han llevao más de una vez».

II

Está muy claro el signo negativo de la calle de Quiñones en *Miau*. Lo que resulta más complicado es el papel de la calle dentro del esquema espacial de la novela. Hemos señalado su marginalidad con relación al Madrid céntrico: marginalidad que apoya y aclara el aislamiento personal de Villaamil. Pero en la calle de Quiñones encontramos, frente a la marginalidad y excentricidad, imágenes de signo aparentemente opuesto: imágenes de interioridad, de encierre, de atrapamiento. La Cárcel de Mujeres, tan evocada por el narrador, es un ejemplo obvio. El hecho de que dicha cárcel se encuentre situada en un convento aumenta más todavía su signo interior. Pero la interioridad más fundamental de la calle de Quiñones es la que se encuentra en el piso de Villaamil. Este lúgubre domicilio donde el buen cesante lleva a cabo sus dramas familiares y escribe sus patéticas peticiones de colocación, tiene más aspecto de madriguera que de vivienda

[1] Según Monpalau (202) esta cárcel se instaló en el antiguo convento de Montserrat en 1837.

[2] Recordemos entre paréntesis que esta cárcel ha aparecido ya en las Novelas Contemporáneas —y no sólo por fuera— ya que durante unos días sirve de alojamiento a Isidora Rufete, la trastornada protagonista de La desheredada *(capítulo 31).*

humana, y sus habitantes se asemejan más a muertos en vida que a seres humanos libres y autónomos. El piso de Villaamil, con su terrible interioridad opresiva, es el emplazamiento único del 38,6% de los capítulos de la novela, y constituye el emplazamiento parcial de otro 29,5%. Dicho de otra manera: aproximadamente los dos tercios de la novela se sitúan en el piso de Villaamil[3].

Esta vivienda es claramente el centro organizativo de la novela. Lo es por la frecuencia de su aparición, y lo es por ser el punto de partida para todas las salidas hacia Madrid que realizan los personajes. Pero lo es más que nada porque en su ubicación y sus funciones novelísticas, resume las tensiones esenciales de la novela. El espacio físico y abstracto de *Miau* se define por dos tensiones. Una es la polaridad horizontal entre interioridad y exterioridad. La otra es la tensión vertical entre subir y bajar. Estas dos tensiones se dibujan gráficamente en la novela por medio del movimiento de los personajes, los emplazamientos de las escenas y las alusiones a ciertos lugares del territorio madrileño. En el piso de Villaamil encontramos un microcosmos de las dos tensiones. La horizontal se insinúa en la aparente contradicción entre la marginalidad de la ubicación del piso y la intensa interioridad que lo caracteriza. La vertical queda apuntada en las frecuentes subidas y bajadas que se realizan en la novela para llegar a, o salir de, esta vivienda situada en la segunda planta de la casa de vecinos.

El espacio físico de la novela, con sus vertientes horizontal y vertical, pasa a ser metáfora de un espacio moral y psicológico que encierra el verdadero sentido de la novela. El dualismo espacial es metáfora del dualismo humano que suele caracterizar a los personajes galdosianos: los personajes mutilados o escindidos, personajes cuyo proyecto vital es encontrar la unidad personal, superando su condición doble o incompleta. La realización de este proyecto de integridad personal equivaldría a la consecución de la libertad humana, puesto que supondría la superación de la fragmentación que paraliza y frustra a los seres humanos. El tema fundamental de toda la obra de Galdós es la búsqueda de la libertad, y la acción radical de *Miau* es precisamente el movimiento hacia la liberación. El equivalente espacial de este movimiento liberador es una progresiva exteriorización y ascensión.

Puede parecer contradictoria esta afirmación, puesto que ni el movimiento exteriorizante hacia la calle de Quiñones, ni el vertical para subir a la segunda planta de la casa de Villaamil son movimientos hacia la liberación. Pero en este caso, como en otros tantos, la aparente contradicción se debe a la ironía galdosiana, al afán del autor por los juegos de apariencia y engaño, los paralelos falsos, las excepciones que confirman la regla. Si bien es cierto que la exterioridad de la calle de Quiñones no conduce a la libera-

[3] *El piso de Villaamil es el emplazamiento exclusivo de los capítulos 4, 5, 6, 7, 8, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 31, 38, 39 y 40. Los capítulos situados parcialmente en el piso son los capítulos 1, 2, 3, 10, 12, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32 y 41.*

ción, no es menos cierto que otras exteriorizaciones sí conducirán a ella. La marginalidad de la calle de Quiñones es una pista falsa. En cambio, otros destinos «exteriores» conducirán a la verdadera liberación de Villaamil. Si la subida al piso de Villaamil no conduce más que al encerramiento, otras subidas van a desembocar en la liberación, por muy ambigua que sea.

Otra metáfora espacial —la del centro— nos ayudará a comprender el dilema de Villaamil y su definición en términos espaciales. El centro es, por definición, el punto de equilibrio entre los extremos. Se puede afirmar que Villaamil se ha pasado la vida añorando el «centro»: el centro fiscal que representa el Ministerio del que Villaamil se encuentra desterrado; el centro urbano donde está situado ese Ministerio; el centro doméstico que sería un hogar sano y tranquilo; y el centro psicológico que supondría la consecución del orden equilibrado y racional. Villaamil no alcanza ninguno de estos centros. Se encuentra preso de una fuerza centrífuga que le arroja de todos los centros en que se intenta integrar. Pero al llevarle hacia afuera, esa fuerza centrífuga, agente de la exteriorización de Villaamil, se convierte irónicamente en agente de su liberación.

III

Veamos algunos de los momentos que más aportan a la definición de las tensiones espaciales, las que, a su vez, llevan al lector hacia una comprensión del dilema de Villaamil (y secundariamente de los demás personajes). Las tensiones se establecen desde el primer capítulo. Si bien es cierto, como nos recuerda Rodgers (21-25), que no hay que conceder una excesiva seriedad ideológica a la juguetona retórica revolucionaria con la que principia la novela, es innegable que las primeras líneas contienen fuertes imágenes de una exteriorización liberadora:

> A las cuatro de la tarde, la chiquillería de la escuela pública de la plazuela del Limón salió atropelladamente de clase, con algazara de mil demonios. Ningún himno a la libertad, entre los muchos que se han compuesto en las diferentes naciones, es tan hermoso como el que entonan los oprimidos de la enseñanza elemental al soltar el grillete de la disciplina escolar... (61)

Pero a continuación de este alegre arrebato de exteriorización viene una fase negativa de interiorización. Luisito, después de sufrir los acostumbrados malos tratos a manos de sus compañeritos, sigue su camino y llega a su casa en la calle de Quiñones. Su entrada en la casa se marca por pasos muy definidos. Primero, se detiene en el portal para charlar con el amigo Silvestre Murillo. Luego entra pero se detiene en la portería para tomar la merienda que le proporciona la corpulenta señora de Mendizábal.

A continuación sube a la segunda planta —la primera de las muchas subidas y bajadas que se van a realizar por aquella escalera—. Su abuela le abre y Luis entra en el piso donde vive, el piso que será el emplazamiento principal de la novela. Se detiene un momento en la entrada, luego pasa al comedor, donde se nos dice que se acaba la luz de este breve día de febrero. Tanto la interioridad como la oscuridad se van a intensificar en seguida. Una voz «cavernosa y sepulcral» llega desde fuera de la escena (desde *off-stage).* Doña Pura abre una puerta y «penetró en el llamado despacho, pieza de poco más de tres varas en cuadro, con ventana a un patio lóbrego. Como la luz del día era ya tan escasa, apenas se veía dentro del aposento más que el cuadro luminoso de la ventana. Sobre él se destacó un sombrajo larguirucho...» (68). El «sombrajo larguirucho» es don Ramón de Villaamil. Como de costumbre, se encuentra en lo más interior y más oscuro de la casa, escribiendo sus eternas peticiones de colocación y de socorro económico. El capítulo va a acabar en este despacho. Así que el primer capítulo de *Miau* presenta una progresiva interiorización que es, a la vez, una migración hacia la oscuridad y la lobreguez.

Antes de llegar a los últimos capítulos de la novela, es casi exclusivamente a través de Luis como el lector visualiza la ciudad. Luisito es el personaje que más sale a la calle. Es el personaje de más movilidad y más exterioridad: atributos que apoyan la función novelística de Luis como un atisbo de esperanza y apertura hacia un porvenir que quizá sea mejor que el presente[4]. La apertura y exterioridad que caracterizan a este niño no son sólo físicas sino mentales. Las amenas conversaciones que tiene Luisito con «Dios», y la clarividencia que parece resultar de ellas, representan la contrapartida espiritual de la expansividad de sus movimientos topográficos. La imaginación literaria con la que Luis capta y transforma la realidad urbana que le rodea confirma esa misma expansividad, a la vez que aporta una amena dimensión costumbrista a la novela. No es éste el momento de comentar la ambivalencia de Galdós frente a Mesonero Romanos; ya la he comentado en otra publicación («Madrid»). Observaremos tan sólo que esa ambivalente relación se asoma en los recorridos de Luis por las calles de Madrid. Luis se convierte en una especie de guía urbano para el lector, llevándole hábilmente por las laberínticas calles del Madrid céntrico y enseñándole los extraños acontecimientos que ocurren en esas calles —siempre con la ingenua perspectiva del niño... o de un costumbrista al estilo de Mesonero—. En su oficio de peatón, consecuencia del oficio de mensajero de su abuelo, Luis ha adquirido, como nos puntualiza el narrador,

> tan completo saber topográfico, que recorría todos los barrios de la villa sin perderse; y aunque sabía ir a su destino por el camino más corto, empleaba comúnmente el más largo, por costumbre y vicio de paseante o por instintos de observador, gustando

[4] *La función novelística de Luis ha sido estudiada por Parker, Sackett, Ribbans, Crispin, Rodgers y Penuel.*



mucho de examinar escaparates, de oír, sin perder sílaba, discursos de charlatanes que venden elixires o hacen ejercicios de prestidigitación. A lo mejor, topaba con un mono cabalgando sobre un perro o manejando el molinillo de la chocolatera lo mismito que una persona natural; otras veces era un infeliz oso encadenado y flaco, o italianos, turcos, moros falsificados que piden limosna haciendo cualquier habilidad. También le entretenían los entierros muy lucidos, el riego de las calles, la tropa marchando con música, el ver subir la piedra sillar de un edificio en construcción, el Viático con muchas velas, los encuartes de los tranvías, el trasplantar árboles y cuantos accidentes ofrece la vía pública. (73-74).

En fin, un catálogo de temas que Mesonero podía haber recogido para hacer cuadros de costumbres madrileñas. En *Miau*, Galdós no se detiene para elaborar cuadros de costumbres en torno a los fenómenos que observa Luis, pero la esquemática presencia de una estética costumbrista aporta mucho a la definición del niño y su función novelística, a la vez que nos hace recordar el centralísimo lugar del costumbrismo en la formación literaria e intelectual de Galdós[5].

En el capítulo 2, Luis emprende su primera salida. El destinatario de la carta de su abuelo, el señor Cucúrbitas, vive en la calle Amor de Dios, lo cual obliga a Luis a atravesar todo el centro de Madrid. Lo hace con la expansiva alegría que ya queda apuntada, pero al llegar a casa de Cucúrbitas la interioridad y la solemnidad se vuelven a imponer. Luis sube a la segunda planta —eco de la subida que acaba de realizar en su propia casa— y entra en el piso de Cucúrbitas. Luego, al llegar a casa del presunto benefactor, éste hace pasar a Luis más adentro todavía —al despacho— eco del despacho de Villaamil que acaba de verse. Allí, en lo más adentro de la casa, el señor Cucúrbitas entrega a Luis la carta que lleva la mala noticia de que se ha cortado el manantial: no va a socorrer más a Villaamil. Así que la petición de dinero y la respuesta negativa se escriben desde interioridades gemelas: primero, el despacho de Villaamil, luego el de Cucúrbitas. Al finalizar la desagradable gestión, Luis vuelve a salir a la calle, donde le esperan el perrito Canelo y las calles de Madrid, siempre con su textura desigual y su energía vital que presenta tan fuerte contraste con el interior recién visitado:

el mismo laberinto de calles y plazuelas, desigualmente iluminadas y concurridas. Aquí mucho gas, allí tinieblas; acá mucha gente; después soledad, figuras errantes. Pasaron por calles en que la gente, presurosa, apenas cabía; por otras en que vieron más mujeres que luces; por otras en que había más perros que personas. (79)

IV

Hemos observado que hasta los últimos capítulos de la novela, el movimiento exterior es casi exclusivamente de Luis. Sin embargo, hacia el final

[5] *No es mi intención insinuar que la presencia del costumbrismo en* Miau *se limita a estos ecos de Mesonero. Mucho más importante, y más sutil, es la refundición que hace Galdós del tipo del cesante, personaje tradicionalmente bufo para el costumbrismo decimonónico. Véase Gullón 283-84.*

es el protagonista, Villaamil, quien asume el papel de recorredor de las calles de Madrid. La exteriorización inicial de Luis anticipa la homóloga final de su abuelo. El paralelismo entre los dos movimientos apunta a la curiosa relación entre el viejo y el joven, y aporta una simetría a la novela. Veamos cómo se produce la exteriorización de Villaamil.

Al final del capítulo 10, don Ramón sigue hundido en su oscura interioridad. Se nos dice que «don Ramón huyó de la sala buscando en el interior de la casa las tinieblas que convenían a su pesimismo» (118-9). En el capítulo 16, el narrador nos informa que don Ramón ha ido al café, pero esta salida es invisible para el lector. Por fin, en el capítulo 21, el lector ve por primera vez a Villaamil fuera de casa. Todavía no se le ve en la calle; de momento Villaamil no ha hecho más que cambiar un interior por otro. Ha pasado al Ministerio de Hacienda, «la mole colosal» que, después del piso de la calle de Quiñones, es el emplazamiento más utilizado de la novela[6]. Villaamil aún está lejos de salir de sus jaulas, pero ha dado el primer paso: ha salido de casa. De acuerdo con los exquisitos instintos estructurales de Galdós, Villaamil ha dado este paso casi exactamente a la mitad de la novela. Se ha llevado a cabo la primera fase de la experiencia del protagonista —la de su encierro total— y ha empezado la segunda: la de la apertura.

Las tardes que pasa don Ramón en el ministerio, aunque no traen la exteriorización del emplazamiento novelístico, sirven para dar al lector una perspectiva nueva que le hace sentir la urgencia de la liberación del cesante. Con esta perspectiva va a parecer perfectamente natural la exteriorización liberadora que vendrá después. Las crueles burlas de que don Ramón es objeto perfilan su identidad de *Christ-figure* que va a quedar cada vez más clara (Crispin 366). Las visitas al ministerio sirven también para aclarar que las teorías fiscales de Villaamil encierran una visión trascendente. Los amargos ataques que lanza Villaamil contra la corrupción y la ineficacia fiscal del gobierno de la Restauración son mucho más que una crítica técnica a la equivocada política de Hacienda. Son también gritos de indignación contra la corrupción y la irracionalidad de la cultura nacional. Villaamil busca un orden unitario pero se encuentra rodeado de dobles, espejismos y fragmentos. Busca el orden lineal y racional, pero sólo encuentra la improvisación chapucera. El desconcertante caleidoscopio del Ministerio es claramente metáfora de la desunión que don Ramón va a superar lanzándose a espacios más abiertos.

La última visita de Villaamil al Ministerio ocurre en el capítulo 37. Es evidente que el desquicio de don Ramón ha llegado a un extremo alarmante. Sin embargo, viene rodeado de signos positivos de exteriorización y liberación. Villaamil ya está resignado a su situación: no con una lúgubre re-

[6] El Ministerio es el emplazamiento único de los capítulos 21, 22, 33, 34, 35 y 36. Es el emplazamiento parcial de los capítulos 26 y 37.



signación negativa, sino con la lucidez del hombre que ha llegado a la completa comprensión, y por lo tanto, a la liberación psicológica. Está exaltado, casi febril, pero paradójicamente está tranquilo porque ya no lucha contra lo inevitable. El asco que le inspira la corrupción del ministerio por fin ha podido más que su anhelo de colocarse. Acepta con irónico entusiasmo el odioso mote MIAU, y lo transforma en acrónimo de su propia trascendencia: Mis Ideas Abarcan Universo, luego Ministro I Administrador Universal. Está muy claro que Villaamil ha pasado a un nuevo nivel de lucidez, y que ha dado otro paso hacia la liberación[7]. No es casual que sea precisamente en este capítulo donde el lector ve a Villaamil en la calle por primera vez. Hasta aquí se le había visto exclusivamente en opresivas localizaciones interiores. Ahora, como para dar forma espacial a la nueva apertura de Villaamil, Galdós le coloca en plena calle de Alcalá. Al final del capítulo, donde la calle de Alcalá desemboca en la céntrica y amplia Puerta del Sol, Villaamil compra la pistola con la que va a completar su liberación.

Después de esta muestra de una nueva apertura y movilidad, Villaamil vuelve a su piso, pero por poco tiempo. Se queda en casa durante tres capítulos, luego en el capítulo 41 sale del piso para no volver más. Los tres capítulos situados completamente dentro del piso se caracterizan por una creciente violencia física y psíquica. Abelarda vuelve a atacar a Luis, luego cae en un estado convulsivo. Villaamil echa a Víctor de casa; éste anuncia que se lleva a Luis a vivir con la tía Quintina, noticia que produce la inevitable reacción violenta por parte de Pura y Milagros. Abelarda, en una clara anticipación del suicidio de Villaamil, se decide a «tirarse por el Viaducto» —es decir, a casarse con Ponce—. Pero frente a estos sucesos negativos e interiorizantes, se presenta en estos capítulos un contrapunto exteriorizante: una serie de insinuaciones de la apertura final que se va a poner en marcha a partir del capítulo 41. Pura le dice a Villaamil: «¡Ay, Ramón, tú no estás bueno!... Mírate en tu espejo, y abre esos ojos, ábrelos...». Don Ramón le contesta con fuertes imágenes de apertura: «¡Abiertos, muy abiertos los tengo!... ¡Y qué horizontes ante mí!» (350). Luis tiene otra entrevista con Dios; se insiste mucho en el espacio despejado del lugar visualizado, y se hace eco del horizonte a que ha aludido Villaamil. Luis visualiza «una extensión vacía... cuyos horizontes se confundían con el cielo» (354). Durante esta entrevista con Dios se confirma la próxima muerte y ascensión de Villaamil —es decir, su «apertura» y liberación final que se han anunciado por medio de las imágenes de este capítulo.

Al final del capítulo 40 se reanuda la dialéctica entre abrir y cerrar: en la última página del capítulo el verbo «encerrar» y sus derivados aparecen siete veces. Pero la apertura ha quedado claramente apuntada. En los cuatro capítulos restantes se va a imponer definitivamente.

[7] *Rodgers (37-38) no admite que Villaamil alcance la serenidad, ni que su suicidio sea una liberación. Por otra parte, Crispin (366) afirma la universalidad trascendental alcanzada por Villaamil en sus últimas horas.*

V

En el capítulo 41 Villaamil sale del piso para no volver más. En este momento el piso de Villaamil desaparece de la novela. Desaparece el opresivo emplazamiento interior que ha dominado el espacio novelístico. Se impone en su lugar una exterioridad que va a dominar, casi sin interrupción, lo que queda de la novela. La desaparición del piso como espacio novelístico coincide con la próxima disolución del hogar de Villaamil. Ya se ha ido Víctor; ahora se van Luis y don Ramón para no volver más. Abelarda se va a casar con Ponce, y se da a entender que Pura y Milagros irán a vivir con los recién casados cuando éstos pongan casa. Así que la estructura familiar se altera radicalmente al mismo tiempo que su marco espacial desaparece de la novela.

Villaamil está otra vez en la calle, pero ya no como cuando le vimos en el capítulo 37 en la calle de Alcalá. Esta vez va acompañado de Luisito, a quien lleva a vivir con su tía para rescatarle del enfermizo ambiente de la calle de Quiñones. A lo largo de la novela, el niño Luis ha sido el único personaje con movilidad, el único con capacidades exteriorizantes, el único capaz de salir a los espacios abiertos[8]. Ahora vuelve a salir a la calle por última vez, acompañado de su abuelo que sólo ahora, en su último día sobre la tierra, empieza a escaparse de las oscuras cárceles de su vida. El personaje más joven coincide con el más viejo en un breve paseo por las calles de Madrid, en un día que representa una posible regeneración para los dos.

Esta segunda y última salida de Villaamil es una dramática ampliación de la salida del capítulo 37. Esta vez don Ramón va a estar en la calle durante cuatro capítulos en lugar de cuatro páginas. En la primera salida apareció en una sola calle; esta vez va a pasar por 29 calles y localidades madrileñas[9]. Villaamil va a estar casi constantemente en movimiento, con una frenética energía que refleja tanto su evasión de la cárcel como su intento de abrazarse a la vida que acaba de descubrir. Al final de esta salida va a hacer uso de la pistola que compró al final de la salida anterior. La sensación de liberación que empezaba a brotar durante el breve paseo del capítulo 37 ahora se convierte en pasión: «Ya soy libre, feliz, independiente... el alma se me ensancha... respiro mejor... desde mis tiempos de muchacho... no he sido tan dichoso como ahora...». (372, 375). La sensación de haber alcanzado la libertad es inseparable de la conciencia de haber puesto orden en su vida: «Todo lo dejo bien arregladito» (372). Con esta conciencia de la libertad reviven los apetitos vitales de don Ramón: entra en una taberna, come bien, se toma un buen Cariñena, se siente estimulado por la belleza femenina que le rodea, y se maravilla de los sencillos encan-

[8] Cuando leí una versión muy abreviada de este trabajo en la Universidad de Kentucky (abril de 1992), la distinguida galdosista Harriet Turner me recordó que también sale a la calle doña Pura, y que además sus salidas son fructíferas, puesto que vuelve a casa con la comida que permite la supervivencia de la familia. Reconocí entonces, y reconozco ahora, la validez de la observación de la profesora Turner. Sin embargo, insisto en que las salidas de doña Pura no son comparables a las de Luisito, y por fin de don Ramón. Las salidas de doña Pura son invisibles; es decir, el lector no la ve nunca en la calle. Sale a la calle porque tiene que salir, pero sus salidas no aportan nada al tejido espacial de la novela.

[9] Son las siguientes las calles y localidades madrileñas que don Ramón atraviesa o visualiza a partir del capítulo 41, y que por lo tanto pasan por el campo visual del lector: calle de Quiñones, c/ de los Reyes; c/ Ancha; Paseo de Areneros; Hospital de la Princesa (verja); Cuesta de San Vicente; Taberna «La Viña del Señor» (Cuesta de San Vicente); Montaña del Príncipe Pío; Plaza de San Marcial; los vertederos de la antigua huerta del Príncipe Pío; Campo del Moro; Casa de Campo; Cuartel de la Montaña; Altos de San Bernardino; Plaza de las Comendadoras; Cuesta de Areneros; Plaza de la Moncloa; c/ Vallehermoso; Cuartel del Conde-Duque; c/

tos de la vida. Todo ello enlazado por un incansable andar y bañado de una brillante luz primaveral que disipa las sombras de los capítulos anteriores.

Está muy claro que los cuatro últimos capítulos aportan un espasmo de apertura y liberación. Este proceso se capta en términos espaciales que son verticales y horizontales. El movimiento vertical es la consecuencia natural del terreno madrileño que elige Galdós para el paseo final de Villaamil. En el capítulo 42, partiendo de la plaza de San Marcial —hoy Plaza de España— Villaamil baja al Campo del Moro, luego sube a la Montaña del Príncipe Pío. A continuación recorre la muy empinada Cuesta de San Vicente, donde encuentra la taberna «La Viña del Señor» y confirma su nueva libertad con buena comida, buen vino y consejos anarquistas para los jóvenes militares con los que se encuentra. Los jóvenes acaban de bajarse del tren, lo cual hace suponer que la taberna se encuentra situada cerca de la Estación del Norte, en la parte baja de la Cuesta de San Vicente. Al salir de la taberna Villaamil reanuda su paseo cuesta arriba, luego vuelve a subir a la Montaña del Príncipe Pío. Allí se queda un buen rato, dialogando con los gorriones, reflexionando sobre la libertad y buscando el mejor sitio para matarse. En la evocación del terreno domina la verticalidad mientras Villaamil baja y sube, realizando lo que el narrador denomina «sus estudios topográficos». Lo que más le interesa es un lugar desde el que pueda ir rodando hacia abajo después de pegarse el tiro. El lugar elegido será el vertedero de la Montaña.

Ya cerrada la noche, Villaamil se encuentra «en los altos de San Bernardino que miran a Vallehermoso, y desde allí vio la masa informe del caserío de Madrid, con su crestería de torres y cúpulas, y el hormigueo de luces entre la negrura de los edificios...» (381). Este panorama desde las alturas es el momento culminante de la tensión vertical de *Miau*. Aquí Villaamil (y el lector) alcanzan un dominio visual de Madrid, y la dramática vista desde la altura ya no deja lugar a dudas en cuanto al simbolismo divino que se ha venido formando en torno a Villaamil (Crispin 366). La verticalidad del momento se insinúa no sólo en el lugar donde se para Villaamil, sino también en lo que se divisa desde allí: la «crestería de torres y cúpulas». Esta escena también prolonga la dialéctica luz-oscuridad. Se ha hecho de noche y ha desaparecido la brillante luz solar de hace unas horas. Ahora la batalla entre la luz y la oscuridad continúa mediante el espectáculo visualizado desde los altos de San Bernardino: «el hormigueo de luces entre la negrura de los edificios».

En cuanto a la dimensión horizontal de la última salida de Villaamil, se confirma la exteriorización liberadora. Al salir de casa en el capítulo 41, Villaamil ya no volverá a entrar en ninguna de las dos localidades interiores —el piso y el ministerio— donde se han situado los tres cuartos

San Hermenegildo; Explanada del Conde-Duque; una taberna situada en la c/ Amaniel, esquina al callejón del Cristo; Iglesia de las Comendadoras; Plazuela del Limón; c/ del Conde-Duque, callejón del Cristo; c/ Amaniel; Plaza de las Capuchinas; c/ Juan de Dios. Algunos de estos sitios se citan más de una vez, lo cual aumenta más todavía la enérgica fluidez del espacio urbano en los últimos capítulos de la novela.

de la novela. Es verdad que aún habrá dos escenas interiores: la de la taberna de la Cuesta de San Vicente, y la de otra taberna situada en la esquina de la calle Amaniel con el Callejón del Cristo. Pero son escenas breves que de ninguna manera comparten el signo negativo y opresor de las lúgubres localidades interiores que se han quedado atrás. Todo lo contrario: las tabernas confirman la energía y vitalidad que don Ramón ha descubierto en su último día sobre la tierra.

Por lo demás, Villaamil ya no vuelve a entrar en ninguna estructura cerrada a partir del capítulo 42. El efecto liberador de su exteriorización se anuncia con la brillante iluminación del día y la intensa energía cinética que caracteriza los últimos capítulos de la novela. Con razón hablan Crispin (366) y Penuel (90) de la expansión psíquica y espiritual de Villaamil a raíz de su liberación de la burocracia y la familia.

De acuerdo con la insistente exterioridad de los últimos capítulos, la lógica interna de la novela exige que Villaamil se mate fuera de Madrid. Efectivamente, en el Madrid de 1878 el terreno del actual Parque del Oeste es un lugar suburbano. Villaamil se suicida muy cerca de donde hoy se encuentra la terminal del teleférico que enlaza el Parque del Oeste con la Casa de Campo. Es decir, al final de la actual calle del Marqués de Urquijo, donde esta calle desemboca en el Paseo de Rosales. Villaamil contempla el sitio al principio del capítulo 42. Luego, en el 43, mientras deambula por el actual Parque del Oeste monologando sobre su nueva libertad, lo elige provisionalmente para su suicidio: «Paróse al borde de un gran talud que hay hacia la cuesta de Areneros [hoy Marqués de Urquijo], sobre las nuevas alfarerías de la Moncloa, y mirando el rápido declive, se dijo con la mayor serenidad: "Este sitio me parece bueno, porque iré por aquí abajo, dando vueltas de carnero..."» (380). Villaamil sigue con sus investigaciones topográficas, pero no encuentra ningún sitio que le parezca mejor para su morboso objetivo. Después de dar otra vuelta por su barrio, «encontróse de nuevo en los vertederos de la Montaña, en lugares a donde no llegaba el alumbrado público, y los altibajos del terreno poníanle en peligro de dar con su cuerpo en tierra antes de sazón» (389). Evidentemente, sigue la dialéctica entre luz y oscuridad, y entre subir y bajar. Y seguirá aún, hasta que el cuerpo de Villaamil vaya rodando hacia el abismo.

Sobre el sitio del sucidio son interesantes las observaciones de Pedro de Répide. Las palabras del gran madrileñista, pese a haberse escrito casi medio siglo después, nos aclaran cómo sería ese lugar en 1878. En *Las calles de Madrid* describe Répide la transformación realizada en la Montaña del Príncipe Pío a consecuencia de la creación del Parque del Oeste por Alberto Aguilera. Dice Répide:



Aquellas laderas polvorientas del arroyo de San Bernardino, aquellas vertientes de la Montaña del Príncipe Pío, convertidas durante tantos años en inmundos vertederos, son ahora recreo de la vista, acompañando perfectamente el paisaje y dándole unidad con la Florida y la Moncloa, con la Casa de Campo y con la lejana visión de El Pardo. (15)

En *Miau*, como en toda la obra de Galdós, la única realidad es la realidad dialéctica. Las dialécticas de esta novela se dibujan en la manipulación del espacio urbano y se resumen en el desenlace. Villaamil inicia su día de libertad bajo un sol deslumbrante que disipa las sombras de su vida anterior. Lo acaba por la noche en un lugar adonde no llega el alumbrado público. Sube a la montaña —su Calvario— pero luego va rodando para abajo «dando vueltas de carnero». Al matarse, Villaamil consigue realizar una iniciativa propia. Impone su voluntad, controla sus circunstancias, y supera la mezquindad que le rodea. Pero a continuación su cuerpo va a descansar sobre un inmundo vertedero, metáfora del lugar de Villaamil en la sociedad de la Restauración. Villaamil alcanza la liberación, pero Galdós no nos permite olvidar que es una liberación *relativa:* la única a la que el hombre puede aspirar. Esta relatividad del triunfo de Villaamil le coloca plenamente en la línea de los héroes existenciales del siglo XX. Su aguda conciencia del absurdo polifacético que le acosa justifica la muy criticada lectura «kafkiana» de Gullón. El violento desafío que lanza contra el absurdo le transforma, como bien dice John Crispin (366), en un *homme révolté* que realiza, con plena conciencia de lo que hace, un acto de rebelión contra el absurdo. La evolución de Villaamil, y el proceso de su transformación en hombre existencial, se captan en la magistral manipulación del espacio urbano que realiza Galdós en *Miau.*

Farris Anderson

Obras citadas

ANDERSON, FARRIS. «Ellipsis and Space in *Tristana*». *Anales Galdosianos* 20 (1985): 61-76

———. *Espacio urbano y novela: Madrid en «Fortunata y Jacinta»*. Madrid: Porrúa, 1985.

———. «Madrid, los balcones y la historia: Mesonero Romanos y Pérez Galdós». *Cuadernos Hispanoamericanos* 464 (febrero 1989): 63-75.

BRAVO MORATA, FEDERICO. *Los nombres de las calles de Madrid*. 2.ª ed. Murcia: Fenicia, 1984.

CRISPIN, JOHN. «The Role of Secondary Plots and Secondary Characters in Galdós *Miau*». *Hispania* 65 (1982): 365-70.

GULLÓN, RICARDO. *Galdós: Novelista moderno*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1966.

MONPALAU, PEDRO FELIPE. *Madrid en la mano*. Edición facsímil de la de 1850. Madrid: Comisión Organizadora de la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión, 1985.

PARKER, ALEXANDER A. «Villaamil — Tragic Victim or Comic Failure?». *Anales Galdosianos* 4 (1969): 13-23.

PEÑASCO DE LA PUENTE, HILARIO Y CARLOS CAMBRONERO. *Las calles de Madrid: Noticias, tradiciones y curiosidades*. Edición facsímil de la de 1889. Madrid: Comisión Organizadora de la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión, 1984.

PENUEL, ARNOL M. «Yet Another View of *Miau*». *Psychology, Religion, and Ethics in Galdós Novels*. Lanham, MD: University Press of America, 1987. 85-94.

PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Miau*. 2.ª ed. Edición crítica de Robert J. Weber. Madrid: Guadarrama, 1978.

RAMSDEN, HERBERT. «The Question of Responsability in Galdós' *Miau*». *Anales Galdosianos* 6 (1971): 63-78.

RÈPIDE, PEDRO DE. *Las calles de Madrid*. 4.ª ed. Madrid: Afrodisio Aguado, 1981.

RIBBANS, GEOFFREY. «Ricardo Gullón and the Novels of Galdós». *Anales Galdosianos* 3 (1968): 163-68.

RODGERS, EAMONN. *Pérez Galdós: Miau*. Critical Guides to Spanish Texts. London: Grant and Cutler, 1978.

SACKETT, THEODORE A. «The Meaning of *Miau*». *Anales Galdosianos* 4 (1969): 25-38.

SCANLON, GERALDINE M. Y R.O. JONES. «*Miau:* Prelude to a Reassessment». *Anales Galdosianos* 6 (1971): 53-62.

WEBER, ROBERT J. *The Miau Manuscript of Benito Pérez Galdós, a Critical Study*. Berkeley: University of California Press, 1964.



El último amor de Galdós*

Se dice que el primer amor es el verdadero, y suele olvidarse que el último amor, además de verdadero, es el de mayor intensidad. El investigador y catedrático de la universidad de la Laguna, Sebastián de la Nuez nos ofrece un testimonio de esta gran verdad en su libro *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915)*, de lectura apasionante, por el interés de la correspondencia y por el documento humano, que completa una parcela desconocida de la biografía de Galdós.

El libre acceso a los archivos, que no siempre fue fácil, la compra de documentación a los poseedores que atesoran las cartas, sin destruirlas, como en otros tiempos, hace que cada día aparezcan nuevos datos para poder escribir el libro definitivo sobre el escritor canario. De modo que todavía hoy cualquier libro sobre la vida de Galdós no pasará de ser un ensayo incompleto.

Cuando en 1975 nosotros publicamos las cartas de Emilia Pardo Bazán a Galdós[1] se abrió un nuevo capítulo en la biografía galdosiana. Por supuesto que faltaban las cartas de Galdós a la condesa, como ahora faltan las de Teodosia Gandarias a Galdós, que posiblemente fueron destruidas. Pero hemos de conformarnos, porque estas 260 cartas de Galdós no solamente nos ofrecen la dimensión humana de don Benito, sino una serie de datos literarios del mayor interés.

Solterón empedernido, hombre enamoradizo, de sucesivos amores, dedicado por completo a su obra, de una fecundidad asombrosa, cobijado en el hogar familiar, bajo los cuidados atentos de las mujeres que lo regían, don Benito jamás pensó en independizarse y crear un hogar con esposa e hijos. Todo eso siempre estuvo al margen, lo que no impidió que cuidase desde lejos a su hija María, y siempre correspondiese monetariamente al mantenimiento de sus amantes.

A pesar de su dedicación total a su obra, para la que vivía, entregado diariamente a la tarea de escribir y de corregir pruebas, ajeno a las menu-

* *Sebastián de la Nuez Caballero:* El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915). *Colección Pronillo. Ed. Librería Estudio. Santander.*

[1] *Emilia Pardo Bazán:* Cartas a Benito Pérez Galdós. *Prólogo y edición de Carmen Bravo-Villasante. Turner. Madrid, 1975.*

dencias de la vida diaria, Galdós fue hombre cariñoso y afectuoso, que no pudo vivir sin la relación con las mujeres, lo que, por otra parte, le permitió ese extraordinario conocimiento del alma femenina, del que da muestras en las protagonistas de sus novelas.

Enamorado a los 64 años de una mujer, de la que apenas sabemos nada, y menos la edad, Galdós manifiesta en sus breves o extensas cartas un sentimiento exaltado del amor. Él mismo dice en su carta del 6 de agosto de 1907: «El amor es la vida, el amor ennoblece, el amor alegra. Sustrayendo de la vida el amor, podremos comprender el infierno».

Por las cartas de Galdós se percibe la personalidad de su amada Teodosia. Por ellas sabemos que era maestra, y que en algún momento le pide a Galdós, con enfado de éste, una recomendación para lograr una plaza; que era culta y estudiosa, que sabía francés, y que empezó a estudiar inglés en estos años de sus amores con Galdós, que le enviaba libros ingleses; que era mujer superior por sus conocimientos literarios y su gusto, ya que solía aconsejar a Galdós cuando éste le dejaba sus obras antes de imprimirse, para que suprimiese alguna escena o fragmentos novelescos, lo que ella llamaba machaconería. Sabemos que Galdós la considera su colaboradora, en más de una ocasión es amanuense, correctora de pruebas y, con frecuencia, consejera.

Los encabezamientos de las cartas que Galdós dirige a Teodosia dan idea de su enamoramiento y embeleso: «Adoradísima Teodosia, Teodosia vida mía» o «Amadísima mujer y cielo mío». En otra ocasión: «Mi cielo, mi vida, mi esperanza y mi solución de todos los problemas del espíritu» o «Adorada Teo, sin par mujer, mi musa y mi inspiradora», «Encanto, preciosidad, alegría del mundo, sol mío, mi estrella polar», «Mujer inteligentísima y guapísima». Las despedidas no son menos apasionadas: «...tu amantísimo y enamoradísimo», «Te adoro y te idolatro y no hallo palabras con que expresarte la intensidad de mi cariño», «Adiós, lumbrera mía, y compañera de mis trabajos, amadísima y sin par mujer», «Amándote, adorándote y poniéndote sobre todas las cosas», «Pensando en ti siempre, siempre para ti, y sólo para ti vive tu amantísimo», y todavía en 1915, y pasados más de diez años, Galdós se despide así: «Te ama locamente» y «Tuyo hasta la muerte tu amantísimo».

En este último gran amor de Galdós, en más de una carta, quedan evidentes las relaciones que mantenía con Teodosia. Próximo a regresar de Santander, Galdós piensa en lo feliz que será: «Cuando tu presencia y encanto y bondad y sutiles pensamientos me hagan dichoso y restablezcamos la bendita conjunción de nuestras almas y cuerpos, que alma sin cuerpo parece que no son almas efectivas», y poco después define estos encuentros

como: «Carne blanca en sábanas blancas», y en otra ocasión le dice: «Mi contestación la traeré yo, viniendo a descansar a tu camita blanda, junto a tu blancura».

En 1907 Teodosia anuncia a don Benito que se ha quedado embarazada, noticia que alegra a éste, aunque poco después la ilusión se desvanezca. Según Sebastián de la Nuez en un extenso y muy interesante prólogo, Galdós tuvo un hijo de Teodosia, del cual se sabe muy poco, pues murió tempranamente.

La circunstancia vital de Galdós, la sociedad española, la doble moral de los hombres del siglo XIX, hacen que, en más de una ocasión, Galdós maldiga la situación en que se encuentran él y Teodosia, él veraneando en la agradable frescura del Sardinero, y ella achicharrándose en los calores del Madrid chamberilero, donde estaba su casita: «Maldigo mi suerte, maldigo las mismas preocupaciones y tonterías sociales que consienten tamaña iniquidad y desigualdad tan injusta. Esto no debe ser, y hay que ponerle, para el año próximo, un remedio cualquiera, siquiera paliativos... Me indigno conmigo y contra todos cuando pienso en esto».

Por la correspondencia íntima sabemos muchas cosas de la génesis de sus novelas, obras de teatro que Galdós escribió durante estos años en su mansión santanderina. Allí se gestan *Pedro Minio, Casandra, Alceste, Celia en los infiernos* y *Sor Simona,* obras teatrales de éxito. Allí escribe la novela de *El caballero encantado* y los Episodios Nacionales de *Don Amadeo,* al que califica del género de la picaresca, *De Cartago a Sagunto, Cánovas* y *Sagasta.* Pruebas van y vienen de Madrid, pues Galdós tenía la costumbre de ir dando a la imprenta las primeras páginas, según iba escribiendo.

Alterna este trabajo constante —se acostaba a las nueve y media, para levantarse a las cinco y escribir— con el entretenimiento del huerto-jardín. Se distrae *hortelaneando,* como él mismo dice. Hace visitas al balneario de Puente Viesgo, por consejo de Teodosia, para curar su reumatismo. Por una fotografía que se conserva de él, de 1908, Galdós todavía es un gran tipo. El bajón vendrá tres años después cuando empiece a perder vista, se opere de cataratas y le flaqueen las piernas.

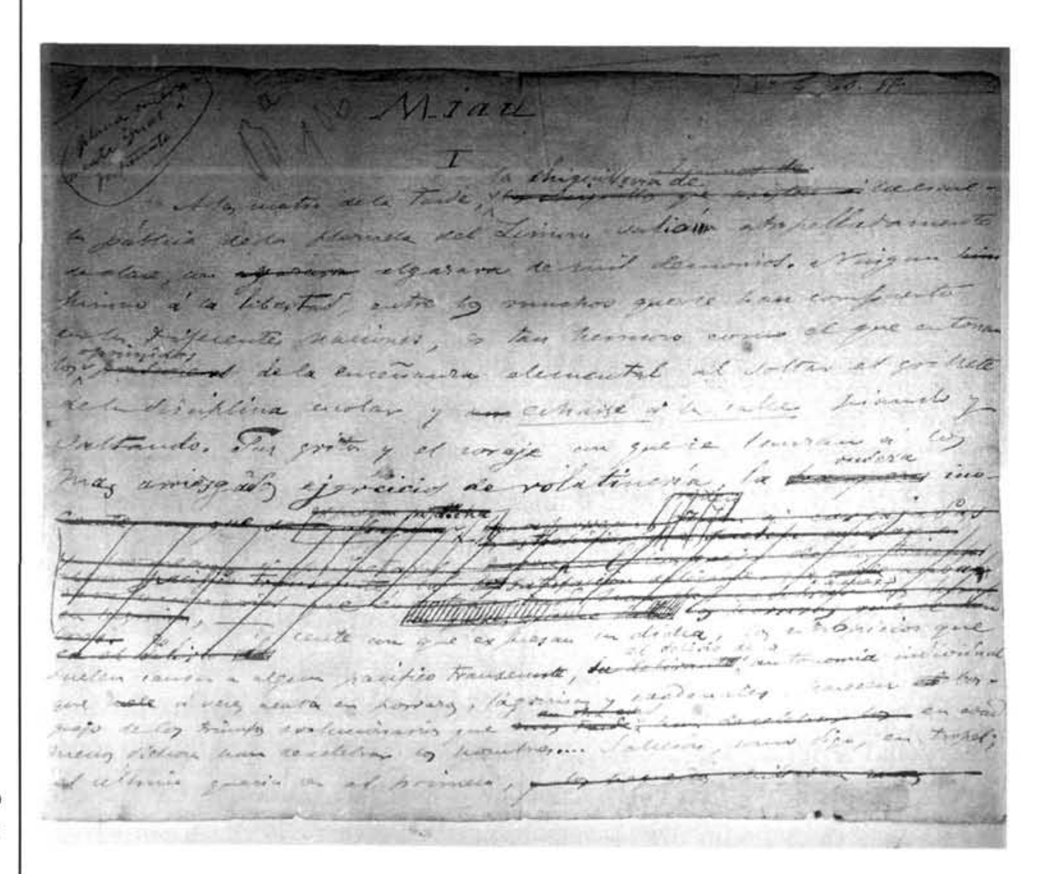
Todavía en 1912, con casi 70 años, Galdós se regocija con las lecturas que hace su amada y el interés que demuestra por conocer la buena literatura. Le envía paquetes de libros con *I promessi sposi* de Manzoni, *Le mie prigioni* de Silvio Pellico, que ella lee en italiano, *El Vicario de Wakefield,* la obra de Maquiavelo, de Rousseau, de Ovidio y le anuncia un libro de Pereda.

La última carta del Galdós está fechada el 23 de agosto de 1915. ¿Cómo terminaría aquello? No lo sabemos. Desde 1915 no queda rastro de correspondencia. La enfermedad de la vista de Galdós va en aumento y la ceguera es inminente. Apenas si puede caminar, debido a la artrosis.

Es posible que el amor y la amistad continuasen, pero no ha quedado huella alguna.

Esperemos que en un futuro próximo el profesor Sebastián de la Nuez nos ofrezca otro nuevo libro tan interesante como este, investigando en el riquísimo archivo de la Casa-Museo de Galdós en Las Palmas.

Carmen Bravo-Villasante


Miau

I

Fragmento del manuscrito de *Miau*



Galdós, cronista parlamentario

El enconamiento de la tensión política durante la «Septembrina» no había, naturalmente, de mejorar la imagen negativa que gran parte de la opinión tenía del parlamento. El único consenso de los españoles de aquella época, tan hervorosa y creativa por otro lado, fue el del recíproco denuesto; con lo que ni la política ni los políticos recuperaron en el favor del público las posiciones perdidas en los últimos años del régimen precedente. Aunque entre algunos elementos de la clase política se dieran pasos para enlazar con las mejores tradiciones doceañistas en la sublimidad y mitomanía de la «Ley de leyes» y de todo el trabajo del cuerpo legislativo —entonces, excepcionalmente, unicameral—, tales iniciativas naufragaron, sin obtener verdadero eco ni en la sociedad ni tan siquiera en muchos de los propios representantes de la nación en las numerosas legislaturas del sexenio democrático. La marea de literatura política que inundó al país durante la «Gloriosa», aun conservando la *vis polemica* y la ingeniosidad de sus mejores instantes, no contribuyó precisamente a una dignificación de la vida pública, al difundir la imagen de unos «políticos en camisa» y aun en paños menores...

A su término, la literatura antiparlamentaria decreció un tanto, pese a que la Restauración, con sus cambios de casacas y trasiego de fidelidades, daría pasto abundante al género, muy enriquecido ahora con los avances del periodismo gráfico y de la llamada hoy fotohistoria. Propiciado por la gran demanda que de la política y de sus actores hacia el público de la época, según se quejaban, dolidamente, escritores como Pereda y *Clarín*, el género no decayó en su popularidad, aunque adoptando crecientemente un aire de mayor «respetabilidad».

Surgiría entonces toda una bibliografía parlamentaria, auspiciada desde el poder y afanosa por presentar al Congreso y al Senado con una imagen

atractiva. Las galerías de parlamentarios y las enciclopedias y diccionarios de hombres públicos abandonaron el escalpelo descarnado de la etapa isabelina y del sexenio para, sin renunciar por completo a la mordacidad, pintar las semblanzas de diputados y senadores con tintes más austeros y benevolentes. Es muy probable, como aventurábamos más atrás, que el poder estuviese interesado en celar los vicios del caciquismo y la oligarquía parlamentaria y favorecer una publicística que se acercase más al género estadístico que a la glosa chafarrinesca del trienio liberal, o a la esperpéntica de la revolución de 1868. A fines de siglo, la relación entre políticos y periodistas, entre salas de redacción y salones políticos, fue tal vez la más estrecha de las conocidas hasta 1936; y los lazos aunados entre la élite gobernante y los publicistas permitió fácilmente a la primera inspirar líneas editoriales y transmitir consignas a unos reporteros o escritores casi siempre a sueldo...

Después de velar sus primeras armas literarias en el periodismo político en las postreras fases del reinado isabelino, Galdós retornó en los últimos años de la monarquía de Alfonso XII a su antiguo oficio de comentarista de la actualidad nacional signada por los partidos y sus líderes. En esta ocasión, eran los lectores argentinos los destinatarios de su labor de cronista, objetivo que introducía alguna novedad en los moldes clásicos de esta tarea. La mayor circunspección y el distanciamiento atenuaban la viveza e incisividad propias del género, en aras de una exigible serenidad. Esta ponderación se encontraba facilitada por el escepticismo que, acabada de pasar la cuarentena, enfrenaba los ardores de viejo progresista de su juventud. Todavía guardaba don Benito parte de su fe liberal así como la esperanza de que la reforma del país se instrumentase a través del Parlamento, pero las ilusiones moceriles se habían entibiado mucho. De otro lado, no conviene olvidar al respecto que el regreso de Galdós como articulista político debiose primordialmente a razones de tipo económico, que tanta incidencia tuvieron siempre en su producción. Tras un decenio de sobrehumana actividad, el ritmo trepidante de su obra apenas si había menguado en su corpus novelístico se ensanchaba y crecía absorbiendo toda su dionisíaca capacidad creadora[1].

En tales circunstancias y a pesar de que el afianzamiento de Sagasta como jefe indiscutible del fusionismo acrecentó su interés por la política, el reemprendido oficio no le encandilaba ya como advierte la más superficial lectura de este costado de su producción. Más que en los periódicos, don Benito aspiraba a trazar la imagen de la España de su tiempo en los *Episodios* y aun más, por aquellas fechas, en sus novelas. Por lo demás, si siempre fue febril el pulso de su pluma, en dichas crónicas se vivencia vertiginoso e incluso un poco adocenado, con escasa pulcritud estilística.

[1] *Soledad Miranda García,* Pluma y altar en el XIX. De Galdós al cura Santa Cruz, *Madrid, 1983, y la bibliografía allí citada. Ilustrará también lo antedicho la lectura del ensayo galdosiano «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870) y su discurso de ingreso en la Real Academia (1897) «La sociedad presente como materia novelable».*

Claro es que Galdós sabe de qué habla y conoce bien a los personajes que bullen en el escenario de la política de la Restauración, permitiéndole esta familiaridad con el medio reflexiones de notable calado en punto a figuras y eventos.

Pero, obviamente, no es el valor historiográfico de la labor de comentarista político y volcado en el trabajo de las Cortes lo que nos importa en la presente ocasión, sino la visión que ésta contiene de la institución parlamentaria. Convicciones propias e ilimitada admiración por la vida parlamentaria de Gran Bretaña determinaban, como hemos dicho más arriba, que el escritor grancanario imaginase que la aclimatación del modelo parlamentario diseñado en la Constitución de 1876 traería los frutos ansiados por los demócratas españoles desde los tiempos doceañistas. Galdós estaba bien percatado de los incontables obstáculos que se alzaban frente a tal arraigo. La asombrosa permanencia de la España tradicional y la debilidad de una burguesía emprendedora y consciente de su papel histórico en la transformación del país aplazaron una y otra vez el proyecto modernizador. En plena demostración de las facultades creadoras del canovismo, don Benito le otorgaba, pese a su escasa simpatía por el estadista malagueño y las fuerzas que le sostenían, una vez llamados los liberales al poder en 1881, un cierto crédito para consolidar un bipartidismo según los cánones británicos.

Sin embargo, acabada la experiencia fusionista y el breve gobierno de la «izquierda dinástica», Galdós sintió muy rebajada su esperanza por las prácticas caciquiles de las que usaron y abusaron los hombres de Cánovas para reconquistar la dirección del país. La aplicación de tales corruptelas mermaría la escasa reserva de ideales parlamentarios poseídos por el pueblo español, deturpando las bases mismas del sistema y la confianza en la institución parlamentaria. «Y, si así no fuera, si esas alquimias del ministerio de Gobernación tuviesen siempre éxito, habría motivos para sostener que el sistema representativo es en absoluto una comedia entre nosotros. Bastante desgracia es que esté horriblemente desvirtuado; pero al menos que alguna sombra suya informe nuestras costumbres políticas. Consentimos la falsificación sistemática de un régimen por cuyo triunfo se ha derramado tanta sangre, y bien cara pagamos nuestra indolencia; pero no nos resignamos a que se nos arranque de cuajo lo único que nos da un puesto entre los organismos políticos de Europa»[2].

Sin que quepa atribuirlo a su nombramiento como diputado antillano, lo cierto es que el Galdós del «quinquenio glorioso» es un escritor político que, no obstante sus múltiples defectos en su versión hispana, sigue apostando por el régimen representativo como motor de la palentocracia nacional. La bonanza económica de aquellos años, el irreprochable ejemplo de

[2] Política española, *Madrid, 1923, I, 34.*

la Corona y el relativo *fair play* político hacían concebir un futuro más acompasado al ritmo de los grandes Estados. Galdós baja el volumen de sus críticas a los prohombres de la Restauración y, atento a los sucesos más peraltados de la crónica política, se detiene con frecuencia en desvenar las características de las Cortes españolas.

Si con excelente técnica narrativa y periodística había descrito al comenzar su labor con pinceles no muy atractivos el interior del palacio del Congreso y llevará a cabo una comparación entre éste y el Ateneo, negativa para el primero, después analizará su dinámica y funcionamiento[3]. Según su diagnóstico, el temperamento meridional, propenso al verbalismo y a la retórica y desprovisto de sentido práctico, hará muy lenta la implantación de los usos y costumbres del parlamento inglés, por el que, repetiremos, don Benito se delata como rendido admirador[4]. Lo definitorio del órgano legislativo español es su incoherencia y labilidad. En un abrir y cerrar de ojos, al conjuro de una oración vehemente o encendida, los proyectos más firmes quedan arrumbados, sin que muchas veces pueda darse con posterioridad una interpretación racional de lo acontecido. En otras ocasiones, sucederá lo opuesto, también con la misma impremeditación. Pero en todos, el gasto de energía verbal, de esfuerzo inconstante será enorme

[3] *«Es el Congreso un edificio que se consideró muy bueno en el tiempo de su construcción, pero que en los días que corren no nos parece corresponder a la importancia de lo que encierra. Carece de grandeza arquitectónica, a pesar de su pórtico greco-romano guardado por fieros leones de bronce. En su distribución interior se cometieron grandes errores, pues si la sala de sesiones es amplia y desahogada, los ingresos y pasillos son de una estrechez inconcebible. La ventilación deja mucho que desear, y otros servicios resultan bastante imperfectos. Los grandes progresos que el arte decorativo ha tenido entre nosotros nos hacen ver, con cierto desdén, toda la parte artística del salón de sesiones, que parecía punto menos que maravillosa a la pasada generación. El techo de Ribera, inspirado en las* logias *y en las reminiscencias pompeyanas, es todavía bastante agradable; pero el lienzo de la presidencia, con su dosel de teatro, sus hornacinas vacías ofrece un conjunto tan frío como desnudo y pobre. Las estatuas de los Reyes Católicos parece que se han metido en los rincones para no estorbar el paso, y las lápidas donde aparecen escritos los nombres ilustres de nuestra historia, son muestra palpable del mal gusto dominante en el reinado anterior. El conjunto del salón, como el de toda la casa, es heterogéneo, sin carácter, recargado en algunas partes, en otras mezquino, mezcla extraña de lujo y pobreza, que, en cierto modo, viene a ser como inadvertido emblema de nuestro estado social y político [...] La biblioteca es quizá lo mejor del edificio, y contiene una gran riqueza en documentos parlamentarios, así como la colección completa de las constituciones que hemos hecho, la cual necesita un espacio muy grande para tener cabida».* Ibíd, *II, 10-2. La pintura que del Senado traza Galdós es un poco convencional y responde a la imagen tradicional que de la Cámara alta nos han dado cronistas y escritores: «En cambio los senadores tienen una casa que es toda placidez, alegría y comodidad. Es un convento reformado, y ya se sabe que los frailes vivían bien. La sala de sesiones fue iglesia, y recibe aire y luz de sus altas y bien dispuestas claraboyas. El salón de conferencias, biblioteca, pasillos, secciones y demás dependencias son amplias y desahogadas. Los senadores no están sometidos al suplicio de aquella antipática luz zenital, que hace del Congreso un lugar de tormento. Hasta en el decorado y en las ampliaciones del edificio han hallado una ventaja, favorecidos por la propia irregularidad de él. Allí está el gran cuadro de Pradilla «La Rendición de Granada», y habrá otras obras notables de los primeros maestros contemporáneos».* Ibíd, *I, 148-9. Quizá no sea inoportuno recordar la minuciosa descripción que hace nuestro novelista en* La de Bringas.

[4] *«Verdadera o falsa, traída por éstas o las otras artes, la representación nacional en las Cámaras españolas siempre es un pugilato de retóricas en las cuales, si abunda elocuencia y doctrina, rara vez hay que admirar la sobriedad práctica de las Cámaras inglesas, modelo eterno por ningún país igualado».* Ibíd, *25.*

y, a menudo, desproporcionado con los frutos obtenidos. Más que un intercambio de argumentos y un diálogo fecundo de ideas, las discusiones parlamentarias son un torneo dialéctico, en el que la pirueta y el fuego de artificio se imponen sobre el análisis meditado de los temas en cuestión. La capacidad de convencimiento y la contundencia ideológica escaseaban en el hemiciclo de las Cortes. En definitiva, el espectáculo prima en éstas sobre cualquier otro extremo[5].

Galdós cree en los caracteres nacionales y piensa que sólo una acción cívica sostenida podrá en el futuro cambiar los hábitos políticos de los españoles de los que el Congreso y el Senado no son más que la principal caja de resonancia. A una personalidad tan introvertida y poco locuaz como el gran novelista, imantado además por las instituciones inglesas, conforme hemos dicho, no podían menos de displacerle los aspectos formales y algunos de los sustantivos de las españolas. Pese a la atmósfera vivaz de ciertos debates que atraen a un público bullicioso —en general, compuesto por encopetadas damas— y de la atención prestada por la prensa a las intrigas urdidas en los pasillos y en otras dependencias del Congreso, el Galdós cronista de fines del reinado de Alfonso XII y comienzos de la Regencia denunciará una falta de vibración política en su pueblo. La política y con ella las Cortes es un coto cerrado del que «Juan Español» se siente descomprometido. No obstante, comprendiendo la hondonera a que puede arrastrarle su pintura del liberalismo hispano finisecular, la pluma galdosiana se detiene ante la sima. No hay alternativa. Las Cortes o la reacción. A la altura de los años 80, Galdós no vacilará en manifestar su confianza en las adormecidas virtudes del régimen parlamentario. «Reanudadas las sesiones de Cortes, la política ha entrado de nuevo en el período de animación y movimiento. Hay muchas personas que de buena fe creen que las cosas andan mal cuando están abiertas las Cámaras por la bulla que arman las pasiones enconadas, y porque se refrescan y envalentonan las ambiciones todas, desde las más legítimas a las más oscuras. Los que tal piensan no conocen, sin duda, las menudencias y pequeñeces de la política en tiempo de clausura de Cortes [...] cierto que las discusiones parlamentarias avivan las pasiones; pero no tiene duda que la política se engrandece con ellas, y que muchas oscuridades se desvanecen en la discusión [...] Pero a pesar de esto, es conveniente que se hable aunque se hable con exceso porque el silencio empeora siempre todos los asuntos. Repetidos ejemplos tenemos de cuestiones amenazadoras que han quedado reducidas a muy poca cosa en cuanto se les ha sometido a una discusión como las que aquí se usan. Porque eso sí: no hay quien iguale a nuestros oradores en lo de apurar un tema: lo desentrañan, lo vuelven del revés, lo examinan a todas las luces posibles, lo exprimen y le sacan toda la sustancia»[6].

[5] *«Porque en el Parlamento es donde todo se arregla o se descompone, según los casos, y si algunas veces situaciones muy sólidas se han visto quebrantadas allí de la noche a la mañana, en cambio suele acontecer que cuando parece que el mundo se va a venir abajo, no pasa absolutamente nada y los problemas más temerosos se resuelven por sí mismos»*, Ibíd, *132.*

[6] Ibíd, *263-4.*

A fines de su primera estadía parlamentaria Galdós volverá a privilegiar en sus crónicas del órgano legislativo sus vicisitudes diarias. Recobrando su condición de militante y seguidor fiel del «Viejo pastor», el gran novelista se encalabrinará con los personalismos que dentro de su partido rebrotan traídos por la inusitada permanencia de los fusionistas en el poder. El liderazgo de Sagasta es cada vez más discutido por sus propios lugartenientes y el país verá agostarse prematuramente una situación política muy favorable para sus verdaderos intereses. Don Benito personificará en el gran tribuno Cristino Martos dichas disidencias para fustigar una vez más el poder taumatúrgico de la oratoria en el parlamento español —«los vicios de la locuacidad»— y su incoercible proclividad a tibetanizarse alejándose de la savia y aliento populares[7].

Con el abandono del poder del partido liberal se produjo también la retirada de Galdós como cronista parlamentario. Aunque sus penurias materiales eran igual de exigentes que siempre, la pérdida del acta de diputado por Puerto Rico y, muy singularmente, su engolfamiento en otra etapa de absorbente y ciclópea tarea novelística le apartaron de un trabajo y de un mundo que cada día tenían menos alicientes para él. Cuando en la tercera serie de los *Episodios Nacionales*, comenzada, como es bien sabido, bajo el impacto de la crisis noventaiochista, el parlamento reaparezca en sus páginas no lo hará ya con los tintes alegres y esperanzados de sus pinturas del primer liberalismo. La experiencia acervada en el «Parlamento largo» y el rumbo ulterior de la política española han roto las últimas reservas de su entusiasmo, reemplazado por un escepticismo cada vez más híspido[8].

La observación y el conocimiento continuamente acrecentado de la Inglaterra victoriana debió ser otro motivo importante de su desencanto. Esta invariable anglofilia nos lleva al último extremo del tema en que quisiéramos recalar. Es probable que la tarea de cronista parlamentario de Galdós estuviera en algún extremo influida por la visión de su riguroso coetáneo y admirado profesor Gumersindo Azcárate. Al menos su coincidencia en una buena porción de los extremos básicos de la materia era casi completa. Pero también pudo suceder que esta identidad dimanase de su común anglofilia y de la pertenencia a una misma estirpe intelectual. Cuando se fechan las primeras crónicas recogidas en *Política española contemporánea* el prohombre institucionista daba a la luz algunos de sus estudios estasiológicos más conocidos y muy poco después era acogida con gran aplauso su conocida obra *El régimen parlamentario en la práctica* (Madrid, 1885).

José Manuel Cuenca Toribio

[7] *«Con estas trapisondas, las Cortes se han cerrado sin haber discutido los presupuestos, ni haber aprobado algunas de las leyes más importantes. Culpa es de los iniciadores de debates personales e impertinentes, prolongados adrede para dificultar la vida del Gobierno y hacerle morir por asfixia, ya que de otro modo no era posible arrancarle la vida. El último período parlamentario ha sido de una esterilidad absoluta [...] El personalismo impera en la política española y es hoy la rémora que se opone a que el partido liberal aplique sus ideas y desarrolle completamente su programa. Cada personaje que se separa de la colectividad cree llevar tras sí la opinión del país, o al menos lo dice, y aspira a la dirección suprema del partido. Ninguno se contenta con menos que con destituir al señor Sagasta, que tiene a su favor la tradición, la actividad y un conocimiento profundísimo de la mecánica política y parlamentaria y del vario personal que en ella actúa [...] Creo que el dominio de los liberales, que habría podido ser muy largo y dilatarse hasta comprender todo el período de la Regencia, no contará ya con muchos meses de existencia. La opinión les es propicia; pero los antagonismos personales les devoran.* Ibíd, *II, 185, 208 y 210.*

[8] *Cfr. J.F. Montesinos,* Galdós. *Madrid, 1973, 15 y ss.*



Reexamen de un enigmático texto galdosiano: *El doctor Centeno*

La aparente falta de unidad estructural de *El doctor Centeno*, el que no parezcan dominar en la acción ni Felipe Centeno, ni Pedro Polo, ni Alejandro Miquis, ha servido como punto de partida para los críticos que más se han esforzado para interpretar la novela[1]. José F. Montesinos se preguntó por qué no habría sido mejor hacer dos novelas, una con Polo como protagonista y otra con Miquis como protagonista, por ser el papel de Felipe Centeno el de un comparsa en dos acciones independientes dominadas por aquellos otros personajes[2]. Encontró una solución adecuada a su perspectiva crítica haciendo de Miquis, víctima de locura crematística, protagonista de la segunda parte, que constituye la novela misma, siendo la primera parte sólo introducción (M., 78).

En cambio, Germán Gullón ha escrito que «es posible afirmar que sí es *la novela* de Felipe Centeno, pues cuanto acontece en ella está visto desde su perspectiva, y sólo lo que él puede ver y entender constituye la acción»[3]. A su parecer, Felipe es una entidad bien definida, siendo «prisma humano a través del cual se filtran los hechos que ocurren en la novela» (G., 580). Es él quien interpreta las acciones de los otros personajes y el narrador nos transmite a los lectores la visión del mundo de Felipe. Esto justifica que la novela lleve su título[4]. Gullón también cree que se halla la unidad en la conciencia de Felipe mismo mientras *va haciéndose* a lo largo de la novela (G., 581), es decir, en la formación de su carácter en contacto con otros personajes. Pero la formación de un carácter es una cuestión pedagógica o puede serlo. Y aunque Gullón cree, como Montesinos, que la pedagogía «es poco novelable», dice que «no lo es cuando se la utiliza

[1] *Benito Pérez Galdós.* El Doctor Centeno, *2 tomos, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1942. Citas sucesivas indicadas con* C., *tomo y página.*

[2] *José F. Montesinos.* Galdós, *3 tomos, Madrid: Editorial Castalia, 1969, II, pág. 71. Citas sucesivas indicadas con* M., *más página.*

[3] *Germán Gullón: «La unidad de* El Doctor Centeno», Cuadernos Hispanoamericanos, *Octubre de 1970 - enero de 1971, pág. 579. Citas sucesivas indicadas con* G., *más página.*

[4] *A mi parecer, Felipe no emite «todo lo que la novela contiene, dejando en claroscuro lo que se halla fuera de su alcance» (G, 582). Hay, por lo menos, dos Felipes, el que no lo entendió todo y ni siquiera presenció algunas escenas durante el tiempo de la narración y el que, veinte años después, con su narrador se había enterado de mucho más.*

en función de Centeno, de hacerse un hombre» (G. 583). En fin, se trata de una educación de acuerdo con la pauta picaresca: «Como al héroe de la novela picaresca, todo se lo enseñará la vida» (G., 583). Sin embargo, si el *Lazarillo de Tormes,* por crítica explícita e implícita y por su riqueza alusiva y simbólica, da testimonio de una viva conciencia oprimida desde dentro de una circunstancia social degradante, la «progresiva iluminación» de Felipe, según la interpreta Gullón, lleva a una conclusión que poco compensa al lector: «Al ensancharse el ámbito espacial de Centeno, el personaje va siendo más y más lo que puede ser y entendiendo que lo importante en la vida es conseguir un buen trabajo» (G., 584). Aunque Gullón acierta en relacionar los aspectos de la picaresca con la cuestión de la educación y también en ver que «la progresiva conformación de personalidad [con el mundo ambiente] da sentido a la unión de dos mundos dispares [el de Polo y el de Miquis]» (G., 584), parece difícil que Galdós hubiese empleado casi 500 páginas y una estructura tan compleja como la de la novela para llevar a sus lectores a una conclusión tan poco trascendental[5].

Este ensayo continúa el intento de encontrar la unidad a *El Doctor Centeno* mediante: (1) la investigación de la manera en que Galdós elabora el papel del narrador y trata de la cuestión de causa-efecto en el desarrollo del mundo novelístico; (2) la exploración del empleo hecho de estructuras míticas para organizar la experiencia de Felipe y la de los otros personajes; (3) un intento de conectar este texto con otros cuyos personajes o perspectivas parecen haber influido directamente en la elaboración de éste y (4) la demostración de que la cuestión de la educación se relaciona no tanto con la formación de una actitud pragmática, sino con la formación moral del carácter mediante una experiencia *fundamentalmente estética.*

I

El doctor Centeno (1882-1883) es de la época durante la cual se supone a Galdós influido por el naturalismo. Sin embargo, en sus novelas anteriores, *La desheredada* y *El amigo Manso,* se sirve del determinismo biológico y sociológico en muy limitadas dosis, al mismo tiempo que parece que va aumentando su interés por la aplicación de técnicas cervantinas que ceden al narrador, con su voluntad de artista, la responsabilidad de la transmisión de la verdad acerca de lo que pasa y, también, la de revelar las bases epistemológicas e históricas sobre las cuales estructura su relato. Tales procedimientos tienen como efecto el de convertir la lectura del texto en problema. En *El doctor Centeno* esta tendencia se intensifica de manera que uno tras otro los tradicionales «modos de saber novelísticamente» van

También, el papel del narrador es muy obtrusivo, de modo que nos damos cuenta del control que ejerce éste como artista.

[5] *Véase, abajo.*



siendo descartados; el mundo habitado por los personajes acaba por parecer uno donde no parece posible explicarnos lo que ocurre si sólo disponemos de sentido común.

Los primeros párrafos, escritos veinte años después de ocurrido lo que se narra, con un vocabulario y alusiones científicos, pueden despistar al lector que crea que tal lenguaje es indicio de una actitud de observador objetivo y determinista. A pesar de que el narrador parece tener el propósito de clasificar a Felipe como miembro de una nueva especie biológica recién descubierta, subraya y pondera la unicidad de Felipe e insiste en el hecho de que todavía no se ha inventado el medio adecuado a su estudio: «Es un héroe más oscuro que las historias de sucesos que aún no se han derivado de la fermentación de los humanos propósitos; más inédito que las sabidurías de una Academia, cuyos señores académicos andan a gatas todavía...» (C., I, 9). Si no se han desarrollado tampoco los órganos necesarios para ver y comprender lo que es *un* Felipe: «...esto o impide que ocupe el lugar que le corresponde y que respire, ande y desempeñe una y otra función vital con el alborozo y brío de todo ser que estrena sus órganos» (C., I, 9-10). En fin, la «retórica científica» parece servir para colocar al lector ante lo hasta ahora nunca visto; y para conocer este fenómeno nuevo, el lector tendrá que presenciar las acciones del protagonista e interpretarlas como pueda, para decidir, a la larga y por su cuenta, si realmente constituye un nuevo tipo. La alusión a la ciencia tiene el efecto de alejarnos de la ciencia, indicando que *la novela misma es la ciencia adecuada* al estudio del tipo emergente de la nada.

La actitud del «historiador» frente a la necesidad de hacer descripciones detalladas es igualmente ambigua. Si le parece preciso narrar acciones y describir objetos vulgares, tal vez por ser práctica de moda en la novela naturalista, el narrador aprovecha la situación para burlarse de los que lo trivializan todo con la prolijidad. Al tratar de cómo se prepara Felipe para almorzar, apunta su desdén por la búsqueda de detalles indiscretos: «No se meterá el historiador en la vida privada inquiriendo y arrojando a la publicidad pormenores indiscretos. Si el héroe usa una de las plumas de acero, como tenedor, para pinchar un higo... ¿por qué se ha de perder el tiempo en tales niñerías?» (C., I, 10). Sigue en vena satírica hablando de sí mismo como grave historiador «con toda la pompa intelectual», investigando los orígenes de la propiedad de Felipe, lo cual le lleva a tratar de lo trivial y vulgar y concluye escribiendo: «Basta. Esta sutil erudición no es para todos, por lo cual la suprimimos. Adelante» (C., I, 11). Sea esta preocupación por los detalles la del naturalismo literario o la del historiador acumulador de mil pormenores insignificantes, el narrador de esta forma afirma su voluntad de artista decidido a seleccionar y ordenar sus ma-

terias de acuerdo con su albedrío y no de acuerdo con ningún método que supuestamente lleve a la revelación de la verdad objetiva. Aunque efectivamente se describen objetos y personajes en la medida necesaria para comunicar cómo son, los pasajes descriptivos son, al mismo tiempo, declaración a favor del realismo epistemológico cervantino.

Las contribuciones de Clío, musa de la historia, tampoco sirven para asegurar la veracidad de lo relatado. En un pasaje acerca del temperamento de Polo el narrador trata a Clío con poco respeto: «También dice la chismosa Clío...» (C., I, 50) y sugiere que su aportación es inútil para conocer la rutina diaria de Polo: «Dice Clío, entre otras de menos importancia, que don Pedro Polo se levantaba al amanecer...» (C., I, 53). En lo que se relaciona a la genealogía y la cuestión del parentesco de los Polo y Cortés de Medellín con el conquistador de México resulta Clío del todo ignorante: «Dice Clío que no sabe jota de esto. Doña Claudia, madre de nuestro extremeño, sostenía que sí; mas para probarlo se vale de sentimientos antes que de razones» (C., I, 47). Aunque la participación de la musa podría obrar efecto parecido al de las referencias a documentos hallados en los archivos manchegos o al manuscrito de Cide Hamete Benengeli, borrando fronteras entre historia y ficción, y así fundiendo ficción con realidad, el narrador galdosiano prefiere sugerir que los chismes vulgares son fuente de los datos igualmente vulgares que constituyen el andamiaje de su historia. Sin embargo, la reminiscencia de la técnica cervantina pone de manifiesto la intención del narrador, sustituyendo una documentación más fidedigna por otra que todos saben completamente falsa. Citando y desprestigiando a Clío, se logra, paradójicamente, que el narrador y el lector participen en el secreto de que aquél obra para que éste crea lo que ambos saben falso, pero que debiera ser verdadero.

Otro ejemplo de arbitrariedad se encuentra en la aplicación de la teoría de los humores en el análisis del temperamento de Polo. Cuando, por primera vez, se comenta el carácter de Polo de acuerdo con tales conceptos, parecen tomarse en serio estas ciencias: «Bastaba mirarle una vez para ver cómo a la superficie de aquella constitución sanguínea salía la conciencia fisiológica, el yo animal...» (C., I, 28). Pero al volver a abordar el tema se pone en tela de juicio la cuestión de la eficacia de tal ciencia: «Sobre esto de los temperamentos hay mucho que hablar, por lo cual mejor será no decir nada. Quédese para otros el fundar en el predominio de la acción del hígado el genio violentísimo de nuestro capellán, y en el desarrollo de su sistema vascular la superioridad de las funciones de nutrición...» (C., I, 50). Aunque el narrador se ha mostrado capaz de manejar conceptos y vocabulario científicos, el lector queda sin saber si debe interpretar las

dudas del narrador como indicio de la falta de utilidad y valor de semejantes métodos y datos para llegar a la verdad.

En el manejo de fechas se alterna entre un esfuerzo por garantizar la verdad con datos exactos y una opuesta tendencia a problematizar el acto de discernir la verdad cuando al narrador se le antoja. En el capítulo primero el narrador dice que «Cienfuegos llevaba en la mano el número de la edición pequeña de *La Iberia* (fijarse bien en la fecha, que era por febrero de 1863)...» (C., I, 14); pero pocas páginas antes nos había dicho con mayor exactitud lo que había hecho Felipe pocas horas antes: «A 10 de febrero de 1863, entre diez y once de la mañana...» (C., I, 10). En cambio, en otro momento todo se reduce a jugar con el lector:

...pues lo que nos importa ahora es hablar de la solemnísima fiesta que celebraron las monjas, no se sabe si el 15 de agosto o el 8 de septiembre, por haber cierta oscuridad en los documentos que de esto tratan. Mas como la fecha no es cosa esencial, y ambas festividades de la Virgen son igualmente grandes, queda libre este punto para que cada cual lo interprete o aplique a su gusto (C., I, 110).

Pero si no importa, resulta incomprensible la razón por la cual, más adelante, al tratar de lo que pasa «el 19 de septiembre de aquel año» (C., I, 149), el narrador nos facilite los datos para averiguar con exactitud lo que no se sabe: «Quince días habían transcurrido desde que el buen Doctor dejó con mala ventura la casa de don Pedro Polo» (C., I, 161). Como sabemos que esta expulsión se verificó después de la festividad, resulta obvio que se trata de la Asunción, el 15 de agosto.

Tanta ambigüedad, sin embargo, debe convencer al lector de que antes que nada *El doctor Centeno* es obra literaria y no historia y, también, que el narrador no se fía ni de los modos tradicionales ni de las nuevas ciencias al tratar de explicarse por qué y cómo pasa lo que pasa. Hasta cuando se trata de la causa de la conducta de Alejandro Miquis sólo el que haya leído la novela entera puede decidir por sí mismo que la conducta delirante de Miquis tal vez se deba exclusivamente al progreso de una tuberculosis fatal. Sin embargo, tal lector no podrá descartar u olvidar que también esta misma conducta hubiera podido ser consecuencia de la locura hereditaria que aflige a su tía, o de la neurosis (C., II, 38), o ser repultado de la conducta disoluta que emprendió con el dinero que le dio su tía. La ambigüedad narrativa refleja el escepticismo del narrador con respecto a lo que se puede saber, cómo se puede saber y lo que se debe relatar. Por consiguiente, se abren las puertas a múltiples modos de ver y comprender lo que pasa en la novela, incluso a perspectivas que más bien rebasan las fronteras de lo que normalmente se considera lo racional y lo ortodoxo.

II

La indumentaria de Felipe en la primera escena, «coturno sin suela», «calzón a la borgoña», y «morrión o cimera sin forma» (C., I, 9) prefigura (1) la naturaleza sintética de la novela derivada de la tragedia, la picaresca y las tradiciones lírico-poéticas de la Edad Media y el Renacimiento y (2) la curiosa mezcla de tiempos, con su contenido mítico-histórico, que viven los personajes. Esta mezcla de tiempos y mitos nos facilita una clave al sentido de la acción, permitiendo que, dentro de una estructura de episodios en los cuales Felipe y sus amos comparten «experiencias picarescas», se va revelando que en lo contemporáneo intervienen fuerzas espirituales de otros tiempos y de mitologías desaparecidas.

La celebración del día del santo de la esposa de don Florencio, el 11 de febrero, inspira la siguiente observación de Miquis: «Por el nombre de su señora de usted, parece que es esposa de un astro» (C., I, 36-37), es decir, el nombre cristiano sugiere la mitología pagana y la astronomía. Algo parecido pasa en el caso de Felipe. Mientras espera a que le den de comer, se identifica con el Cristo crucificado que ve en una estampa. Pero cuando Amparo Sánchez Emperador consigue que se le traiga de comer, el Cristo parece «más bien el Señor Redentor que volaba hacia el cielo, rodeado de gloria» (C., I, 31). Este efecto se logra no tomando Felipe de la sangre y carne de Cristo sino de la comida ofrecida: «Pues aquellas tajadas parecían pedazos desprendidos de la bienaventuranza eterna. Sin duda, eran de la misma carne de las mejillas de la niña bonita...» (C., I, 32). De esta manera, en la festividad de la santa se confunden alusiones a la mitología pagana con otras a la cristiana, y el pobre menesteroso hace de Amparo una divinidad femenina. Al mismo tiempo se refiere a esta «diosa» con un término despectivo («la Tal») alusivo al daño que sufrirá el sacerdote Polo por enamorarse de ella[6]. Si por su pelo hermoso merece ser ella de la «constelación del León junto con la caballera de Berenice» (C., I, 47), el capítulo siguiente revela en qué medida es ella la manifestación de la Diosa Madre, destructora del León de (la calle de) San Marcos (Polo) y de los suyos.

Los errores de Felipe, criado y estudiante de Polo, continúan subrayando una tendencia hacia lo que podría denominarse sincretismo mitológico. En un «desliz bíblico-mitológico» achaca a «Nabucodonosor excesos y desmanes del señor Júpiter» (C., I, 78); y en doctrina cristiana por poco hace resumen del tema moral y religioso del capítulo cuando dice que la gracia «es un ser divino que nos hace esclavos del demonio...» (C., I, 78). Estos y otros errores sirven para «probar» que Felipe es incapaz de aprender, que merece que le ridiculicen sus condiscípulos y que Polo le ponga mitra

[6] *Es posible que el apellido de Polo tenga sus orígenes en* El libro de buen amor, *estrofa 1331, en la que Trotaconventos emplea el apodo «don Polo» al dirigirse al Arcipreste: «Vino a mí rreyendo, diz "Omíllome, don Polo:/ Fe aquí, buen amor, qual buen amiga buscólo"». Cejador da la siguiente aclaración: «Don Polo llama la vieja al clérigo enamoradizo, en torno del cual ella anda sirviendo, y al cual mira como los navegantes a la estrella polar» (Arcipreste de Hita,* El libro de buen amor, *2 tomos, ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid: Espasa Calpe, 1954, II, pág. 176). También, debe notarse que este episodio comienza el día de la festividad de San Marcos: «Día era de Sant Marcos, fue fiesta señalada...» (Estrofa 1321). Galdós emplea referencias a este santo en la simbología desarrollada alrededor de su Polo.*

y le llame «el Doctor Centeno», así marginándole del grupo y preparando el terreno para su expulsión como víctima propiciatoria. Esta acción se desarrolla por medio de una simbología religiosa que rodea la relación entre Felipe y su amo Polo, esclavo de los encantos de Amparo. El toro simboliza tradicionalmente al evangelista San Lucas, por comenzar el Evangelio de éste con la historia de Zacarías, sacerdote encargado del sacrificio del buey o toro. El motivo de Felipe como toro (C., I, 106 y ss.) se desenvuelve al mismo tiempo que el amor de Polo por Amparo. Esta es para Felipe objeto de reverencia casi religiosa; la cree una reina que «mira como las imágenes» (C., I, 118). Y, al oir a Polo decir que Amparo ha bajado del cielo, sueña: «que yo estaba en la iglesia y ella, bajando de un altar con una estrella en la frente...» (C., I, 118). La noche en que Felipe ve a Polo cortejando a Amparo cambia la relación entre cura y «pícaro». Polo sufre terror y vergüenza, pero trata a Felipe con mayor indulgencia, situación psicológica explicada así por el narrador: «¿Era indulgencia, era temor, lo que en el rayo de su mirada resplandecía? ¿Era el más terrible de los odios, o traición, debilidad, cobardía, el agacharse de la fiera herida? Fuese lo que quiera, Felipe, inocente, lo interpretó como señal de amistad» (C., I, 135). Seguro de la indulgencia de Polo, Felipe juega a los toros con la cabeza del toro de la figura de San Lucas, es traído ante Polo y éste le expulsa de su casa, realizando así el primer sacrificio de la serie que constituye la acción principal de la novela. Al mismo tiempo, aunque la relación de Polo con «la Tal» es la causa de su expulsión a lo picaresco, Amparo sigue siendo para el muchacho aparición celestial, con «voz dulce, amorosa, celestial; voz que sin duda venía a la tierra por un hueco abierto en la mejor parte del cielo» (C., I, 142). Y cuando ella intercede con Polo para que le trate a Felipe con compasión, éste le mira como el condenado a muerte mira el crucifijo (C., I, 142). Pero, si Felipe es el toro de San Lucas, Polo es el león de San Marcos. Esta alusión a San Juan Bautista sugiere que Polo hace el papel de precursor del verdadero maestro de Felipe, Alejandro Miquis, amante de otra «Tal». En cambio, cuando Polo mismo reflexiona sobre la lucha con sus pasiones, se ve como león dormido que cayó «en la ratonera; despierta y al desperezarse rompe su cárcel de alambre» (C., I, 123)[7]. De nuevo se confunden los elementos de simbología religiosa con el tema erótico. Esta acción de Felipe con Polo se hace paradigma de otras en las que fuerzas eróticas benéficas y malévolas hacen un papel eje en episodios picarescos.

El plan de Federico Ruiz de armonizar la religión y las matemáticas mediante una «astronomía católica» tendría el efecto de suprimir las asociaciones eróticas de los cuerpos celestiales con la mitología pagana, sustituyendo los nombres paganos con los de santos cristianos. Sin embargo, co-

[7] *Un sueño de Felipe revela el fondo erótico de la conducta de Polo: primero, que don Pedro era el león de San Marcos y se paseaba por la clase fiero, ardiente, melenudo, echando la zarpa a los niños y comiéndoselos crudos... Segundo, que don Pedro, no ya león, sino hombre, iba al convento y castigaba a las monjas, cual hacía diariamente con los alumnos, dándoles palmetazos, pellizcos, nalgadas... (C., I, 125)*

mo nota Cienfuegos, tal intento de reforma moral podría traer consecuencias inesperadas: «Como las beatas sepan la jugada... poniendo el nombre de cualquier santo a una señora que se ha llamado Venus, te van a sacar los ojos» (C., I, 150). Además, el muy ortodoxo Ruiz no parece tener en cuenta que su intento de hacer una verdad del almanaque, haciendo innecesarios altares e iglesias, sugiere una forma de religión sincrética, entre pagano-naturista y cristiana: «¿Qué mejor catedral que la aparente bóveda del cielo? Los hombres adorarían a la entidad de San José, San Juan, en la imagen luminosa de éste o del otro astro; y como la celebración de la festividad por la Iglesia coincidiría con un fenómeno astronómico, he aquí establecida una armonía entre la religión y las matemáticas» (C., I, 150). Dentro de tal sistema, «la cabellera de Berenice», nombre aplicado a Amparo, cobraría el de la Magdalena y Sirius, «la mayor maravilla del cielo», sería la Madre de Dios (C., I, 149). El disparatado horóscopo que Ruiz traza a fin de animar a Miquis a pedir dinero a su tía, a quien éste llama Isis, no sólo confunde lo pagano con lo cristiano, sino que también confirma la intención de seguir confundiendo las dos clases de símbolos: «el Sol está saliendo de la constelación de León, a quien yo llamaría San Marcos, y entra en Virgo... ¡La Virgen!, tu tía... Luego viene la Balanza... ¡dinero!... Tenemos también a Mercurio sobre nuestras cabezas. Este caballero representa el comercio,... el papel moneda» (C., I, 156). El encuentro de Mercurio con la Virgen (que es, al mismo tiempo, Isis, manifestación de la Diosa Madre, para Miquis) debe representar un augurio feliz. Además, en este momento llega Felipe, el Mercurio del caso, que se ve muy necesitado por habérsele agotado el dinero «que le diera la cristiana al mismo tiempo que pagana "Emperadora"... que él había visto... en ésta o la otra página de sus estudios, en la Doctrina Cristiana o en la Mitología» (C., I, 162). En fin, estas alusiones tienen un efecto muy claro, el de introducir el papel de la diosa benéfica a la vez que malévola como fuerza constante en toda relación que se desenvuelve entre hombre y mujer y, así, exigir que el lector interprete la acción desde dentro de este contexto.

Isabel, tía abuela de Miquis, que se cree abuela materna de él por la «transustanciación», desea vengarse de Pedro Miquis, padre del joven. Aunque católica practicante, es supersticiosa y consulta a una vecina suya, sacerdotisa de la magia, especialista en la cartomancia, que lee el futuro en la arcana menor del Tarot (C., I, 191)[8]. Según el narrador, estas prácticas son diabólicas: «Eterno anhelo de ciertas almas, ver lo distante... robar al tiempo sus secretos planes, plagiar a Dios, y hacer una escapada y meterse en lo infinito!» (C., I, 190). Y, aunque el horóscopo de Ruiz identifica a Isabel con la Virgen, su asociación con la tierra y las hierbas también parece atarla a las diosas de la vegetación y la fertilidad. En su sala hay dos

[8] *La comparación del empleo hecho de los naipes en estos pronósticos con la significación tradicional de dichos naipes en libros que tratan de la materia (por ej., el de Susan Gerulskis-Estes.* The Book of the Tarot, *Dobbes Ferry, N.Y.: Morgan and Morgan, 1981) revela que Galdós se familiarizó cuidadosamente con esta «ciencia». Aunque es posible que se le ocurriera desarrollar la historia de Felipe de acuerdo con las representaciones del proceso de iniciación de la Arcana mayor, el estudio de tal «influencia» nos alejaría del reexamen del texto mismo con los modelos literarios cuyo papel se presta a la comprobación objetiva.*



láminas referentes al mito de Arcis: «Diana, hallándose con sus ninfas en el baño, sorprende el estado interesante de la ninfa Calisto» y «Juno convierte a Calisto en osa» (C., I, 170). Además, la caja donde la vieja guarda el dinero que piensa dar a Alejandro huele a flores y en su tapa tiene «una bonita pintura de Adonis herido y expirando en brazos de Venus» (C., I, 201). En estos mitos se encuentran elementos de la historia de Isabel y Miquis. Herrera, amante infiel de Isabel, lo mismo que el infiel Zeus, engendra un hijo en Piedad, hermana de Isabel, la Calisto del «nuevo» mito. Por la transustanciación puede Isabel creerse su propia hermana, y, por consiguiente, abuela de Miquis, a quien ahora amonesta acerca de los peligros del mundo (Cf. Venus y su hijo cazador Adonis) y puede prever el peligro mortal, igual que Calisto convertida en Osa. En fin, Galdós prepara el trágico desenlace de la historia de Alejandro mediante la compleja caracterización de la tía. Si Miquis se pierde, es seguro que, en parte, su desenfrenada conducta puede achacarse a la intervención de Isabel.

Desde el fin del capítulo III, se narran juntamente «las hazañas de estos dos niños» (C., I, 219), es decir, Felipe y Alejandro. Y en el capítulo IV se unen los dos en un segundo episodio picaresco parecido al que «padeció» Felipe en casa de Polo. Aunque Miquis es muy liberal con sus compañeros de la casa de pupilos de doña Virginia («Era en esto secuaz ardiente del Evangelio»: C., I, 149), teme el ridículo que, según él, sufren los hombres sin dineros: «En el estado actual del mundo, la vida sin moneda es una vida teórica, un mecanismo fisiológico que hace de los hombres muñecos para divertir a los verdaderos hombres, a los que están provistos de aquel jugo vital» (C., II, 48). Además de ser demasiado liberal con «la Tal» y disoluto en opinión de los mismos amigos que abusan de su generosidad, acaba de marginarse burlándose de don Jesús Delgado, favorito de doña Virginia y antiguo empleado del Ministerio de Educación, que pasa la vida escribiéndose cartas. Miquis le escribe a Delgado una carta fechada en 1883, en la que prevé que «la frente del santo reformador de la educación aparecerá coronada de las estrellas de la práctica...» y la termina con un «viva» dirigido al «Mesías de la Educación completa...» (C., II, 72). Una segunda carta, firmada con el nombre del perro Julián de Capadocia, provoca una contestación en la que don Jesús dice que lo mejor que puede hacer el disoluto Miquis «es morirse para que resucite purificado» (C., II, 76), sugiriendo así un papel de Cristo para Miquis. Si la temática pedagógica de la novela se relaciona con las reformas que podría realizar la Institución Libre hacia los 1880, el darle nombre de Julian el Apóstata al perro sugiere que, igual que en los tiempos del emperador romano que quería establecer una religión sincrética con elementos paganos y cristianos, hará falta una revisión de valores y perspectivas tales como las que se presentan en la

novela para llevar a cabo las reformas que se necesitan en el siglo XIX. Doña Virginia encuentra el momento propicio para expulsar a Felipe, a quien ha tomado ojeriza por creer que se echa ínfulas que desdicen de su condición de criado y también a Miquis «con su criado, sus dramas y sus literaturas» (C., II, 82). Y, por haberse burlado de don Jesús, Miquis se convierte en «otro Jesús», víctima propiciatoria de la ira de Alberique y de su mujer, doña Virginia.

Tal vez con el propósito de subrayar el descenso progresivo de la fortuna de Miquis, tal vez porque Galdós quisiera destacar la índole arquetípica de la expulsión de la víctima propiciatoria, se repite la acción de la casa de doña Virginia (que es repetición de la de la casa de Polo), en otra casa de pupilos en la cual la dueña toma como excusa las visitas de «la Tal» a Alejandro para justificar su expulsión. En este caso el verdadero motivo es el miedo que tienen otros pupilos de contagiarse de la tuberculosis. De resultas maestro-amo y criado van a vivir a casa de Cirila, hermana de «la Tal», donde se desarrollan los últimos capítulos.

Puede considerarse la actividad creadora de Miquis como relacionada a la de su tía Isabel, deseosa de plagiar a Dios. La génesis de su obra se describe en términos que ora recuerdan el Evangelio de San Juan: «Convenía que tanto verbo aguardase la oportunidad de su encarnación...» (C., II, 37), ora con alusiones a la mitología clásica: «Merecería [Miquis] ingresar en las familias mitológicas y que le representaran en figura de un forjador maravilloso, alumno de Vulcano, o ladrón del sagrado fuego como «Prometeo» (C., II, 39)[9]. Su drama *El grande Osuna* acaba por ser tan real para él y para Felipe que aquél se identifica con el Duque, Felipe con Quevedo y «la Tal» con la «Carniola», en una acción que se desenvuelve en la Nápoles del siglo XVI, donde el Monte Vesuvio y la naturaleza, como los otros elementos paganos-femeninos de la novela, amenazan inundar a todos: «La delirante alegría del pueblo, su naturaleza a la vez florida y plutónica, llena de hierbas y lavas, prodigio de la Naturaleza, arca del paganismo, compendio de toda la hermosura terrestre» (C., II, 43). Este drama y la vida que experimenta Felipe con Miquis sirven para educar al muchacho, pero también para desarrollar de una manera más intensa y obvia la multiplicidad de dimensiones míticas vividas por los personajes[10].

En los últimos capítulos Felipe y Alejandro llevan una existencia parecida a la del Escudero y Lazarillo. En unas circunstancias en las que el criado asume las responsabilidades de amo, por no poder éste mantenerse, se concluye la educación del criado por medio del ejemplo que ofrece el amo. Los jardines muertos que se ven desde lo alto de la casa (C., II, 117) recuerdan los dedicados a Adonis como también recuerda el mito de Adonis el plan de Miquis de volver al Toboso a fin de cazar. Las paredes olientes

[9] *Alejandro, después de recibir dinero de su tía, sueña con el futuro de manera que manifiesta su capacidad para plagiar a Dios como artista: «La gloria artística, el triunfo del más atrevido de los dramas... degustación de placeres desconocidos, poesía y realidad, todo lo sentía vivo, corpóreo, de carne, de sangre y de hueso, encarnado en seres humanos, con voz y figura que él plasmaba en su imaginación creadora» (C., I, 219).*

[10] *La forma y sentido de esta educación se estudia abajo.*



a resina recuerdan el nido del Ave Fénix, al que se alude como símbolo de una fuerza psicológica interior que permite sobrevivir a las crisis, efecto obrado en Miquis por el arte: «¡La antiquísima fábula del Ave Fénix, qué verdad profunda encierra, qué hermoso símbolo de las formidables fuerzas restauradoras que el alma humana lleva en sí misma y con las cuales ella propia es su remedio, y del mal saca su bien, de su caída, su elevación, de su dolor, su alegría...» (C., II, 100)[11]. A estas alusiones se agrega la del Nazareno, con cuya cara se compara la de Miquis cuando está avanzada su enfermedad. Tales referencias y comparaciones alusivas a los dioses vivificadores consiguen confirmar el papel de Miquis como maestro-artista cuya muerte da sentido a la vida. Pero este sentido sólo se entiende desde dentro de lo que enseña Miquis por medio de la palabra y la acción. Aunque éste protege y ayuda a Felipe y es generoso con los amigos, también es ambicioso de fama y gloria, desenfrenado en sus amores con «la Tal». A pesar de que estos defectos crean circunstancias penosas para los dos, la bella pero destructora «la Tal», convertida en Catalina, o sea «la Carniola» —según Miquis, «Catalina era una mujer del pueblo... vigorosamente poética, criada sin melindres, hija de la Naturaleza» (C., II, 103)— cobra importancia para el desarrollo de Felipe. Si antes se sentía atraído por Amparo (Virgen y diosa pagana) ante esta «la Tal» «notaba como una llamarada dentro de la cabeza, y siempre que se acordaba de la hechicera y arrogante "Carniola" oía susurros de rimas en sus orejas, y sentía dentro como ganas de llorar, ganas de reír...» (C., II, 111). En fin, siente ardientes deseos de emular a Petrarca» (C., II, 112); y se pone a escribir poesías en imitación de su amo. Esta clase de poesía, en cuanto a su temática, hace eco de la temática de la novela misma: el amor como fuerza destructora que también es fuerza positiva por poder ser educador del amante. Aunque abandona Felipe estos intentos, no deja de ser la experiencia estética, junto con el amor que siente por su amo, parte importante de su formación. Preocupado por la salud de Miquis, hace la autopsia de un gato, acto que le permite objetivizar sus sentimientos y miedos. Acaso por ver en su discípulo cierta capacidad analítica y científica, y por darse cuenta de la diferencia entre sus respectivos temperamentos, Miquis le dice: «Si me muriera, te nombraría mi heredero... Eres un sabio y debes llamarte Aristóteles» (C., II, 177). Es decir, el anhelo de la ciencia y las humanidades es una preocupación constante de Felipe. Pero la poesía, experimentada directa o indirectamente, es lo principal. Aunque al fin de su vida Miquis se arrepiente de haber escrito *El grande Osuna*, diciendo que aborrece el drama y piensa destruirlo, no abandona jamás el propósito de alcanzar la gloria como dramaturgo. Si Miquis no llega a escribir *El condenado por confiado*, obra que será muy original, «voy a presentar una idea nueva, una idea que no se ha lleva-

[11] *Estas palabras coinciden con un resumen de ideas de Oswald Wirth publicado por J.E. Cirlot: «Wirth suggests a psychological interpretation of the fabulous bird as a symbol of the "phoenix" which we all keep inside ourselves, enabling us to live out every moment and to overcome each and every partial death which we call a dream»* (A Dictionary of Symbols, *Nueva York: Philosophical Library, 1962, pág. 242).*

do nunca al teatro: la idea religiosa...» (C., II, 200). Esta «idea» parece haberse hecho realidad en *El doctor Centeno,* novela, no drama, en la que la idea religiosa se plantea de un modo nuevo, por lo menos dentro de la tradición realista[12].

La presencia de don José Ido del Sagrario en la última parte de la novela sirve para unir la acción relacionada con Miquis con la historia de Felipe con Polo. Ido, como Felipe, había sido objeto de las burlas y persecuciones de Polo (C., II, 124). Y ahora ellos se ven reducidos a mendigar para mantenerse debido a los locos amores de sus amos (Polo que perdió dominio sobre sí mismo por el amor de su «la Tal», y Miquis que, aunque enfermo, no tendría que morirse en la miseria si no siguiera dándole dinero a su «la Tal» y dejándose robar por la hermana de ésta). Ido, que había sido el apóstol, santo evangelista y pescador de hombres de la educación, aprende ahora de su antiguo discípulo a mantener las apariencias respecto al origen del dinero que pordiosea para mantener a su familia. Esto pasa el mismo día en el que Felipe pide limosna a la gente que vuelve de la corrida (Cf. el toro de San Lucas), no lejos de la fuente de Cibeles (Cf. la Diosa Madre identificada con otras diosas paganas), mientras un farolero va «estrellando el suelo de Madrid» (C., II, 185). En fin, en la ciudad se va realizando esa extraña mitología que, sea cristiana o pagana, se manifiesta en los cielos.

III

No deben extrañarnos las muchas referencias en esta novela a textos literarios, por tratarse de autores noveles y estudiantes y también por ser tales referencias «típicas de la época». El narrador cree que cualquier joven intelectual está a dos pasos de hacerse literato: «España es un país de romance... Se pone un hombre a cualquier trabajo duro y prosaico, y, sin saber cómo, le sale una comedia» (C., I, 35). Miquis abandona la carrera de leyes para hacerse dramaturgo. Aunque trabaja en el Observatorio, Ruiz escribe una comedia que «era un alegato a favor del matrimonio, y... hacía ver lo desgraciados que son los solteros...» (C., II, 211), para luego dedicarse a la defensa de Santo Tomás contra la filosofía moderna (C., II, 212-213). Sin embargo, el hecho de que Arias Ortiz fuera aficionado a la *Comédie Humaine* de Balzac, que tuviera casi todas estas novelas y que conociera a los personajes «como si los hubiera tratado» (C., I, 55), debe considerarse como algo más que un dato autobiográfico de Galdós. Algunos aspectos de las caracterizaciones, elementos de las tramas y el modo de concebir la realidad balzacianos parecen haber hecho un papel importante en la concepción de *El doctor Centeno.* También la novela de William Makepeace

[12] *No se aclara exactamente lo que significa llevar al teatro la idea religiosa. Ciertamente, no se refiere al auto sacramental calderoniano, porque Miquis conocería esta forma dramática y no la creería nueva. Además, el título que piensa ponerle a la obra es parodia del de la comedia atribuida a Tirso de Molina,* El condenado por desconfiado. *En cambio, si la novela* El Doctor Centeno *expresa alguna idea religiosa, debe tenerse en cuenta que a este respecto este Galdós es la prolongación del Galdós anterior a* La desheredada, *es decir, el de* Marianela *(obra en que primero aparece Felipe Centeno),* Doña Perfecta, *etc., pero con una diferencia importante, la eliminación del énfasis ideológico.*



Thackeray, *Philip*, presenta ciertas semejanzas de estructura y otros detalles por los cuales tal vez debe considerarse aquí[13].

Philip trata de las aventuras de un joven de la década de los 1840 desde la perspectiva de veinte años después; la novela de Galdós, los 1860 desde la de los 1880. Como el narrador galdosiano, el de Thackeray participó en la acción que relata y se sirve del *ubi sunt* al reflexionar sobre lo que ha sido de los compañeros de la juventud (T., 4 y 82-83). Anticipa Thackeray a Galdós con el diálogo en forma dramática (por ej., T., 340-341). Como Miquis, que inventa varios apodos para Felipe, incluso uno inglés, «Flip», el narrador de la novela de Thackeray juega con el nombre de su protagonista empleando una forma latina: «Philip, the Philippus of twenty and one...» (T., 464)[14]. Además sin ser la novela un «pulmonary romance» (T., 13), presenta un protagonista de genio voluble, en algunos aspectos parecido a Miquis (Cf. T., 80), con un hada madrina que cree que el protagonista es hijo propio. Mrs. Brandon, mujer engañada por el padre de Philip, tuvo un hijo de otro hombre. El niño murió a los dieciséis días de nacer; y ella, como consecuencia de lo que se denomina una manía, cree que su hijo renació en cuerpo de Philip, a quien conoce al atenderle como enfermera durante una enfermedad infantil (T., 120-121). Como Isabel, Mrs. Brandon vive en una casa con plantas en la ventana («Next day, as she was watering some flowers at her window...: T., 558); y sus muebles están tan limpios y bien frotados como los de la tía de Miquis («and its well scrubbed shining furniture»: T., 558). Pero Thackeray no introduce elementos de la superstición ni de lo irracional, los cuales parecen derivarse de la obra de Balzac.

Algunos aspectos de la situación y caracterización deben bastante a *Le père Goriot*, novela en que Rastignac, ambicioso estudiante de leyes, ayudado por su tía y con dinero que le manda su madre, emprende la conquista de la baronesa de Nucingen, hija del viejo Goriot. Alejandro combina la disposición de Goriot a sacrificarse por el amor con la «ontología del dinero» de Rastignac. Aunque estas características pueden ser antitéticas, esto no impide que haya amistad entre Goriot y Rastignac ni que se reúnan en la caracterización de Alejandro. También el papel de Miquis, como el de Goriot, se desarrolla en una casa de pupilos (en Balzac, la de Mme. Vauquer) donde los otros quieren que el ama expulse al enfermo moribundo. En ambas novelas los estudiantes de medicina asisten a los enfermos y se señala la semejanza entre la cara del moribundo y la de Cristo. Otra novela en que también figura Rastignac, *La peau de chagrin*, comienza con una visita del protagonista, Raphael de Valentin, a una tienda de antigüedades donde conoce a un hombre de 102 años, ojos verdes y la mirada de un joven. Este que se parece a Dios Padre y a Mefistófeles, es capaz

[13] *William Makepeace Thackeray.* The Adventures of Philip, *Londres: Humphrey Milford, Oxford University Press, sin fecha. En citas sucesivas:* T., *más página. (Fue editada por entregas en la* Cornhill Magazine, *enero de 1861-agosto 1862).*

[14] *Aunque «Flip» existe en inglés como apodo de los que se llaman Philip, extraña su presencia entre los varios epítetos aplicados a Felipe. Como lo emplea Alejandro después de que Felipe se emborracha, puede ser alusión a una obra inglesa del siglo XVIII de Fernando Flip:* A Letter from Capt. Flip to Major Bumbo: Wherein are vindicated the injured characters of the late, brave Admiral Punch, and his most accomplished daughters, the Ladies Arrack, Coniac, Royal-Gin and Rumbo, *Londres, W. Lloyd, 1738. Pero también otra obra, ésta norteamericana, titulada* The Cockney in America: or The Adventures of Triptolemus Snooks, Esq., *(Nueva York: Graham, 1848) y atribuida a Frank Flip, supuesto* secretario *(como Felipe) del Sr. Snooks presenta situaciones en las que el protagonista se emborracha y otras en que tiene que orientarse en un país de costumbres poco familiares. También Snooks habla «cockney» como los nacidos «within the sound of Bow Bells» (pág. 3), lo cual le hace objeto de ridículo, igual que le pasa a Felipe que habla un español idiosincrático.*

de penetrar en los pensamientos de los demás y parece precursor de Isabel de Godoy. Su actuación en la novela de Balzac obra tal efecto en las percepciones y reacciones del protagonista y en las del lector que éste no sabe si debe o no tomar en serio el papel que tienen lo irracional y lo sobrenatural en la acción. Raphael, tísico como Alejandro, cultiva vicios y excesos; y el narrador sugiere que es víctima de una monomanía causada por la enfermedad. Aunque los médicos discuten su enfermedad, nunca se ponen de acuerdo. En efecto, *La peau de chagrin* presenta al lector tanto problema de índole epistemológica y tanta confusión con respecto a la relación de causa con efecto como la de Galdós. Pero éste parece haber aprendido del empleo hecho por Balzac de la «ciencia contemporánea». Si el narrador y los personajes galdosianos parecen estar al tanto de la ciencia, no tratan con detalle de ideas ni teorías (Cf. Balzac y sus citas de Mesmer, Gall, Lavater y Swedenborg). Más bien, «viven sus ideas» y aluden a ellas. Por eso, su mundo parece menos anticuado. En *Le père Goriot* y *La peau de chagrin* Galdós pudo hallar personajes, situaciones y técnicas que, consideradas juntamente, le hicieron repensar algunos aspectos del problema de la naturaleza de la realidad y su representación. Pero esta «realidad» en Balzac, como en *El doctor Centeno*, abre paso a dos aspectos de lo irracional que tienen un papel importante en *Les parents pauvres*, es decir, *La cousine Bette* y *Le cousin Pons*.

En *La cousine Bette*, Balzac describe a la protagonista, comparándola con imágenes de la Virgen al mismo tiempo que se nota su parecido con Isis: «En faisant valoir cette taille inflexible, Bette, comme une Vierge de Cranach et de Van Eyck, comme une Vierge byzantine, sorties de leurs cadres, gardait la raideur, la correction des figures mystérieuses, cousines germaines des Isis et les divinités mises en gaine par les sculpteurs egyptiens»[15]. Para Balzac la virginidad es una monstruosidad que tiene cierta grandeza: «La virginité comme toutes les monstruosités a des richesses spéciales, des grandeurs absorbantes. La vie, dont les forces sont économisées, a pris chez l'individu vierge une qualité de résistance et de durée incalculable» (B., 103). Si la Virgen María tiene en sus manos la clave de mundos superiores, las otras, cuando odian y se vengan, son terribles: «La cousine Bette devint le Mohican dont les pièges sont inévitables... Elle fut la haine et la vengeance sans transaction, comme elles sont en Italie, en Espagne et en Orient» (B., 103). Aunque Galdós insiste en la locura de su virgen vengadora, doña Isabel, ésta se cree, como Bette, víctima de injusticia, y también como ésta, pone en marcha un plan de venganza. Ambas venganzas tiene sus orígenes en la rivalidad de estas mujeres con sus respectivas hermanas; y las consecuencias recaen sobre los jóvenes herederos, en Alejandro, nieto de Isabel, y en la sobrina de Bette, enamorada de un joven artista a quien Bette quie-

[15] *Honoré de Balzac.* La cousine Bette, *ed. Maurice Allem, París: Editions Garnier Frères, sin fecha, pág. 149. En citas sucesivas, indicado con* B., *más página.*



re como hijo suyo. La novela de Galdós combina esta psicología de la diosa vengadora con la cartomancia, tema que aborda Balzac en *Le cousin Pons*, y sobre el que hace algunas observaciones teóricas. El narrador galdosiano trata de la cartomancia como una aberración social y mental: «Quiso su mala suerte [la de Isabel], para acabar de rematarla, que tuviera por vecina a una de estas sacerdotisas de la magia, que contra todo fuero de la verdad y la civilización, existen aún para explotar la inocencia y la barbarie de la gente» (C., I, 190). En cambio, Balzac, tomando como punto de partida el «monismo» resumido en el concepto de Rabelais de que «el hombre es un microcosmos» y el de Swedenborg de que «la tierra es un hombre» intentó explicar cómo se puede conocer el encadenamiento de causa y efecto tanto en el mundo espiritual como en el físico[16]. El narrador galdosiano resulta más sutil a este respecto porque, al introducir el tema y condenar la práctica, deja al juicio del lector el problema de decidir si lo que va en contra de la civilización y la verdad tiene eficacia en la «realidad» que presenta.

También debe notarse que todas las novelas citadas de Balzac tratan de solteros, tema que aborda Galdós con seriedad en *El amigo Manso* y sigue siendo objeto de su estudio en *Tormento, Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta*.

Estas observaciones sobre las imitaciones de Balzac y de Thackeray dan indicio de las lecturas de Galdós y permiten ver cómo se combinaron en su novela elementos que se habían aplicado en otros intentos de novelar mundos parecidos al de *El doctor Centeno*. Además, semejantes referencias sirven para poner de manifiesto la preocupación de Galdós por sobrepasar el mundo novelístico que «puede explicarse» con otro mucho más poroso en el que el lector está libre para enjuiciar como pueda lo que no tiene explicación racional.

IV

En el epílogo, el lector de novelas espera encontrar pormenores acerca de lo que hicieron los personajes después de concluido el desenlace y también cierto comentario de índole moralizante[17]. En el capítulo final, titulado «Fin del fin», Felipe y don José Ido del Sagrario dialogan mientras acompañan hasta el cementerio los restos de Alejandro Miquis. Aunque se comentan los sucesos de las últimas horas, lo más interesante parecen ser los comentarios de índole filosofante sobre la vida y la literatura. Sin embargo, el narrador se cree en el caso de prevenir al lector contra el impulso de tomar a Ido en serio mediante una serie de acotaciones parentéticas como las siguientes: «Con agudeza filosófica» (C., II, 249); «Con penetración que es forzoso atribuir a que algún espíritu le sopla lo que dice, o que

[16] *Honoré de Balzac.* Le cousin Pons, *en* La Comédie Humaine, *VI, París: Gallimard, 1977. Según Balzac, las ideas activas y reales se imprimen en la atmósfera del mundo físico, perviven en la atmósfera y producen efectos. Porque el porvenir tiene sus raíces en el presente y el pasado, y porque hay un riguroso encadenamiento de causa y efecto y una fatalidad en los sucesos más triviales, ciertas personas de facultades especiales pueden penetrar en el misterio (págs. 284-289).*

[17] *Gustavo Correa resume bien un aspecto de la imitación por Galdós de la técnica cervantina de ligar el error moral y el error estético en el quijotesco Alejandro, a fin de darle la victoria a la estética realista: «En esta forma, el novelista destaca, a un primer plano, el mundo real y verdadero de Alejandro, y pone de presente la falsedad de una literatura idealizada (las creaciones de Alejandro), frente a un fondo de creación auténtica y real (novela o drama realista)»* Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós, *Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1967, pág. 77. Pero este planteamiento de estética realista tiende a limitar el examen de otros aspectos del diálogo de Felipe e Ido y su relación con la acción anterior (Correa, págs. 80-84).*

se ha encarnado en él, por milagroso modo, la misma sabiduría» (C., II, 250); «Grave, solemne, emulando a Confucio y a los profetas» (C., II, 250); y «Mirando con malicia a don José, pues no comprendiendo que Salomón es el que habla, sospecha [Felipe] que el pobre maestro está algo bebido» (C., II, 258). Aunque este proceder refleja la actitud irónica del narrador respecto a don José y las dudas de Felipe respecto al estado mental de su interlocutor, también tiene el efecto de llamar la atención al lector sobre la aparente falta de coherencia de los lugares comunes moralizantes que va ensartando Ido. En un momento parece protestar contra la suerte del artista en una sociedad decadente: «Mal terrible es ser "hombre-poema" en esta edad prosaica. El mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven» (C., II, 250). Pero, en otro contexto, predica la conformidad: «Lo mejor es contentarse con poco, para esperar más, pues si alimentaras aspiraciones desmedidas, al satisfacerlas creerías tener menos de lo deseado» (C., II, 258). Y cuando aborda la moral en la literatura prefiere no tener que resolver los dilemas que surgen de la vida: «Pienso desarrollar un estupendo plan moral: enaltecer la virtud y condenar el vicio...» (C., II, 261-262). Con excepción de esta última cita, todo cuanto dice Ido puede aplicarse o a la acción o a los personajes, pero sus observaciones, ni todas juntas ni por separado, parecen abarcar la acción en su totalidad ni señalarle un sentido moral.

La ocurrencia de Felipe, de que él podría dictar a Ido lo pasado con su amo y que eso constituiría un buen libro, no se toma en serio: «Pues, hombre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme; yo le cuento todo lo que ha pasado con mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando usted lo va poniendo en escritura» (C., II, 261). En cambio, el narrador tampoco sigue al pie de la letra los preceptos de Ido acerca de un papel preponderante para la invención: «Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, no en el caldo de la horrible verdad» (C., II, 261). Sin embargo, no se evade de narrar lo cotidiano y lo horrible. La novela que está acabando el lector no es, bajo ningún concepto, la que Felipe habría podido dictar en 1863, cuando transcurre el diálogo «reproducido» en el texto. Además, este diálogo debe reflejar las acciones y el estado mental de entonces, no la perspectiva ganada en el intervalo de los veinte años posteriores. Si lo que se dijo aquel día de los funerales no penetra en el sentido de lo ocurrido, poco tiene de extraño, por ser lo normal. Pero con el transcurso del tiempo, la recopilación de datos, su reexamen y distribución de acuerdo con estructuras literarias, es de suponer que la totali-

dad de la acción logre comunicar cómo la representación de lo cotidiano trasciende lo vulgar y revela el alcance de la experiencia que educa a Felipe.

A principios de la primera parte, Felipe conoce a Alejandro, después de sufrir vértigos causados por el humo de un cigarro; es decir, el despertar al mundo de la acción de la novela va precedido de una muerte respecto a su vida anterior. Cuando se une con Alejandro, después de recibir éste dinero de su tía, de nuevo parece que despierta en otro mundo. En este caso el narrador le compara a Segismundo: «O aquello era sueño, o ya no hay sueños en el mundo. Pero él, sin entender de Calderón ni haberle oído mentar en su vida, decía rudamente y a su modo lo que significan las famosas palabras: Soñemos, alma, soñemos (C., I, 218). Así el narrador señala el paralelismo entre la novela y *La vida es sueño*, «dos obras encaminadas a tratar de la cuestión de la educación mediante la experiencia, no la pedagogía. Pero el amo y el criado galdosianos son amigos, más bien comparables a don Quijote y Sancho. Y Felipe va aprendiendo por medio de la experiencia de Miquis, que no sólo crea personajes, sino que se confunde a sí mismo con ellos y a Felipe también, de modo que el drama de Miquis, *El grande Osuna* viene a ser otro modo de experimentar ellos su propia vida. Mediante tales indicaciones respecto a la acción, es posible entender la experiencia de Felipe como una que con frecuencia está en la frontera entre la realidad y el sueño, o sea la vida y el arte. Además de Segismundo, Felipe tiene algo de Sancho, del Quevedo del drama de su amo, de Aristóteles (científico) frente al Platón idealista que es su amo, etc.); y no deja de ser un Lazarillo. Este modo de indicar que amo y criado hacen papeles simbólicos desde puntos de vista encontrados parece subrayar que la experiencia compartida, como la de don Quijote y Sancho, obra un efecto educativo conseguido por el mutuo afecto y el arte.

Felipe no sabía de teatro antes de ser criado de Miquis; y para aquél las obras de éste son «las obras más perfectas, las creaciones más sublimes del humano entendimiento...» (C., II, 47). Y se sugiere la posibilidad de que la amistad entre ambos y la admiración de Felipe sirven en la compartida experiencia artística a desbastar a Felipe: «Sin duda, por la simpatía y parentesco de ambas almas, la pasión artística de la una se comunicaba a la otra, venciendo su rudeza» (C., II, 44). Esta educación se logra mediante la palabra, la imagen y el ritmo, es decir, con un sistema que desconocerían los maestros como Polo. Las formas de la literatura le sacan de la experiencia cotidiana: «La armonía de versos, ahora floridos, ahora graves; la música de las rimas, el relumbrar de las imágenes, el énfasis de los apóstrofes, producían efectos de vértigo y desmayo...» (C., II, 45). En semejante experiencia, el sentimiento natural suple la falta de método pedagógico: «Sin entender la mayor parte de las cosas, parecía como que se las



apropiaba por el sentimiento, extrayendo del seno de un lenguaje no bien comprendido, el espíritu y esencia de ellas» (C., II, 45). La acción dramática acaba por ejercer tanto poder sobre su espíritu como la realidad misma (C., II, 45). Y, como la búsqueda de aventuras une a don Quijote y Sancho, la experiencia compartida acaba por unir a estas almas de un modo efectivo, aunque difícil de expresar en conceptos: «La aurora les sorprendía en esta exaltación, ambos gozando lo increíble: el amo por lo sabio, el otro por lo ignorante. Siendo tan diferentes, algo les era común: el entusiasmo, quizá la inocencia» (C., II, 45).

El drama organiza en otro plano elementos del «drama real» que vive Felipe con Alejandro y que había vivido con Polo, es decir, este drama tiene como eje el papel de la mujer del pueblo (tema galdosiano desde *La desheredada),* en este caso «la Carniola», que influye poderosamente en la destrucción del duque de Osuna, personaje inventado por Miquis. Si se tiene en cuenta sólo este elemento es posible identificarlo con el que enlaza la historia de Polo (primera parte) con la de Alejandro (segunda parte) y la trama del melodrama de Alejandro *desde dentro de la experiencia de Felipe.* Si Felipe es pícaro-víctima de don Pedro y sigue compartiendo tal papel con Miquis, de esta manera sus propias aventuras tienen unidad; pero el sentido de la educación conseguida mediante esta experiencia se entiende a través de los dramas que presencia. En éstos, las fuerzas irracionales, aparentemente benéficas, pero peligrosas, si no fatales, identificadas con la mujer, intervienen en la vida de los hombres, trayendo consigo un desenlace trágico en los dos (o tres) casos. Si esta no es la verdad completa y sencilla con respecto a los detalles «históricos» (porque en esta novela ningún efecto puede tener una causa simple y de una sola dimensión), lo es respecto a la psicología del adolescente. La atracción y temor frente a la mujer, bien resumido en la tradición lírica, sobre todo en el petrarquismo que Felipe ensaya es, a su vez, el eje alrededor del cual se ha desarrollado la mitología amorosa de la ficción y del drama. Esta tradición revela a su vez dos modos de abordar mitológicamente la figura del joven hecho víctima: (1) el del adorador de la Diosa Madre, Cibeles y sus varias manifestaciones griegas y romanas, que es destruido por su devoción a la divinidad y (2) el cristiano que se manifiesta de una forma u otra en Segismundo, don Quijote, Lazarillo (mediante la parodia), que lleva a la salvación, o, por lo menos, a una comprensión más clara de la naturaleza de la «realidad». Si «las Tales» (Amparo y la amada de Alejandro) parecen a Felipe apariciones divinas, se le va revelando su otro aspecto negativo. Su iniciación en la vida y su educación son hasta cierto punto una sola acción que exige que «se muera» (Cf. *La vida es sueño, Lazarillo de Tormes,* el *Quijote)* para poder renacer con otra conciencia, una que, a la larga,

le dejará ver con claridad lo pasado y encontrarle un sentido. Siendo Felipe uno con Alejandro, puede entenderse que se muere éste, como muere el Clarín de Calderón, a fin de completar el paradigma mítico del proceso educativo de Segismundo-el doctor Centeno[18].

A lo largo de la novela se hallan casos de xenofobia. Federico Ruiz ataca al krausismo y prepara estudios sobre Hegel, Spencer y Hartmann «porque le daba el naipe por Santo Tomás» (C., II, 213). Don Florencio Morales niega ayuda a Felipe por creerle a Alejandro loco como otros jóvenes «que se han emponzoñado con las ideas extranjeras» (C., II, 150). Don Florencio cree que los Miquis representan una amenaza contra la libertad: «Pues no ha de ser así, sino ateísmo, demagogia y filosofía alemana...» (C., II, 152). Y la explicación que ofrece Zalamero acerca de por qué en la Dirección de Instrucción Pública despidieron por loco a don Jesús Delgado confirma la presencia de la hostilidad ante lo extranjero en los medios oficiales: «Empezaron a notar rarezas en sus informes y extrañísimas teorías traducidas del alemán. Por tales ideas estrambóticas tuvo el Director un gran disgusto con el Arzobispo de Toledo» (C., II, 64). Don Jesús consulta libros en inglés y alemán (C., II, 67) y cita en una carta asimismo a «los amigos Froebel y Pestalozzi» (C., II, 70). Ya se ha comentado la cruel burla que hace Miquis a don Jesús y cómo esa burla acabó por acarrearle su primer episodio de víctima propiciatoria por haber atacado al Mesías de la «Educación completa, base de la "vida completa"» (C., II, 72). Según la carta a don Jesús, las reformas por éste recomendadas se realizarían dentro de veinte años, cuando ya se hubieran implantado nuevas instituciones (C., II, 71). Sin embargo, en la novela misma, la educación de Felipe se va realizando mediante intentos casi siempre fracasados, pero que pueden entenderse como anticipos de lo «nuevo»: el intento de aprender geografía «retratando» el mapa (C., I, 71); el deseo de que don José le conteste preguntas sobre aspectos de la física que se notan en el mundo del niño («Adquiriría infinitos saberes, verbigracia: por qué el agua corre y no se está quieta; qué es el llover; qué es el arder de una cosa...»: C., I, 85) y el intento de explicarse la anatomía y la fisiología haciéndole una autopsia al gato (C., II, 172-175). Si agregamos a este «plan de estudios» el modo de «enseñar» literatura y la atmósfera de amistad que se asocian con la «escuela» de Miquis, resulta que efectivamente se habían anticipado en la educación de Felipe las reformas preconizadas por don Jesús y que se habían hecho realidad en una institución, unos veinte años después. Mediante la novela se resucitan dos germanófilos, Miquis, emulador de Schiller, y don Jesús, marginados y hechos víctimas de sus contemporáneos. Y, de esta forma, parece que se logra la reivindicación de los intentos de «europeización» de los 1860.

18 En la novela de Galdós se ha invertido la relación entre los dos, haciendo del criado el protagonista y terminando la serie de «sacrificios» del pícaro con el del amo. Debe recordarse también que Alejandro, como Clarín, encierra elementos de vicio que tienen que purgarse antes de que nazca el nuevo hombre.



Los dramas de Miquis, el vivido y el escrito, no tienen un efecto estético estéril; más bien obran en Felipe efectos semejantes a los que puede la lectura de la novela en sus lectores. Estos efectos de índole *moral* permiten que tomemos en serio las observaciones moralizantes de Ido de Sagrario. Si consideramos *todas estas juntas*, parecen reducirse a dos «grandes verdades»: (1) Que no hay justicia en el mundo; en la vida los buenos son castigados y los malos premiados y (2) Que la conformidad que enseñan las grandes religiones es la única arma contra las calamidades. A este respecto, debe recordarse que, además de ser admirador de Adelardo López de Ayala y dramaturgo que quisiera «resucitar con el estro de Calderón, las energías del teatro nacional» (C., II, 37), Miquis era emulador de Schiller (C., II, 41), hecho del cual se acuerda el narrador de *Fortunata y Jacinta:* «Miquis que se murió el 64, soñando con la gloria de Schiller...»[19]. El ensayo de Schiller sobre lo sublime *(Über das Erhabene)* presenta, en el plano estético-moral otro plan de «educación completa» de acuerdo con el cual se recomienda el arte como medio para elevar el entendimiento por encima del nivel que puede alcanzar el que sólo dispone de conocimientos del mundo físico y de lo bello para vivir en un mundo donde no rigen ni la justicia ni la razón[20]. Para Schiller, el fin de la cultura es libertar al hombre (S., 380). Aunque el hombre sabe que no puede dominar mediante su cultura científica las fuerzas de la naturaleza, puede, por un acto de la voluntad, hacerse uno con la naturaleza, y, de esta manera, hacer de la acción incontrolable de la naturaleza expresión de su propia voluntad (S., 381). Para alcanzar este estado, «welche die Moral unter dem Begriff der Resignation in die Notwendigkeit und die Religion unter dem Begriff der Ergebung in den göttlichen Ratschluss lehrt...» (S., 381), el hombre posee una tendencia estética, que puede cultivarse o desarrollarse en presencia de ciertos objetos o por medio de la purificación de los sentimientos. En este desarrollo estético-moral del individuo la etapa en la cual domina el sentimiento por lo bello precede a la del sentimiento por lo sublime y representa una etapa inferior porque no nos liberta de toda dependencia respecto a lo material y lo racional:

> Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem köperlichen Einfluss entbindet, sondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur als Menschen geniessen. Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmoniren: wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluss haben, weil der Geist hier handelt als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde (S., 383).

Tales efectos se lograrían si se aplicara en la narración de *El doctor Centeno* la estética de folletín enunciada por José Ido. En cambio, lo subli-

[19] *Benito Pérez Galdós.* Fortunata y Jacinta, *Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1971, pág. 9.*

[20] *Friedrich von Schiller. «Über das Erhabene»,* Sammtliche Werke, *10 tomos, Stuttgart: J.G. Cotta'scher Verlag. 1844, X, 379-395. En citas sucesivas indicado con* S., *más página.*



me depende para su efecto de un sentimiento mixto, es decir de dos sentimientos encontrados, por ej., la melancolía y la exaltación frente al mismo objeto, lo cual prueba que estamos relacionados con el mismo objeto en dos maneras diferentes. También muestra que dos naturalezas distintas están presentes en nosotros y cada una de ellas se interesa en una distinta perspectiva sobre el mismo objeto. Por consiguiente, lo sublime nos facilita la clave para entender nuestra superioridad ante la naturaleza, que sólo puede conocerse mediante los sentidos:

Wir erfahren also durch das Gefühl des Erhabenen, dass sich der Zustand unsere Geistes nicht notwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, dass die Gesetze der Natur nicht notwendig auch die unsringen sind, und dass wir ein selbstständiges Principium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist (S., 383).

En fin, lo sublime liberta al hombre. Y lo infinito que normalmente infunde terror, ahora se convierte en prueba de la íntima reserva espiritual del hombre:

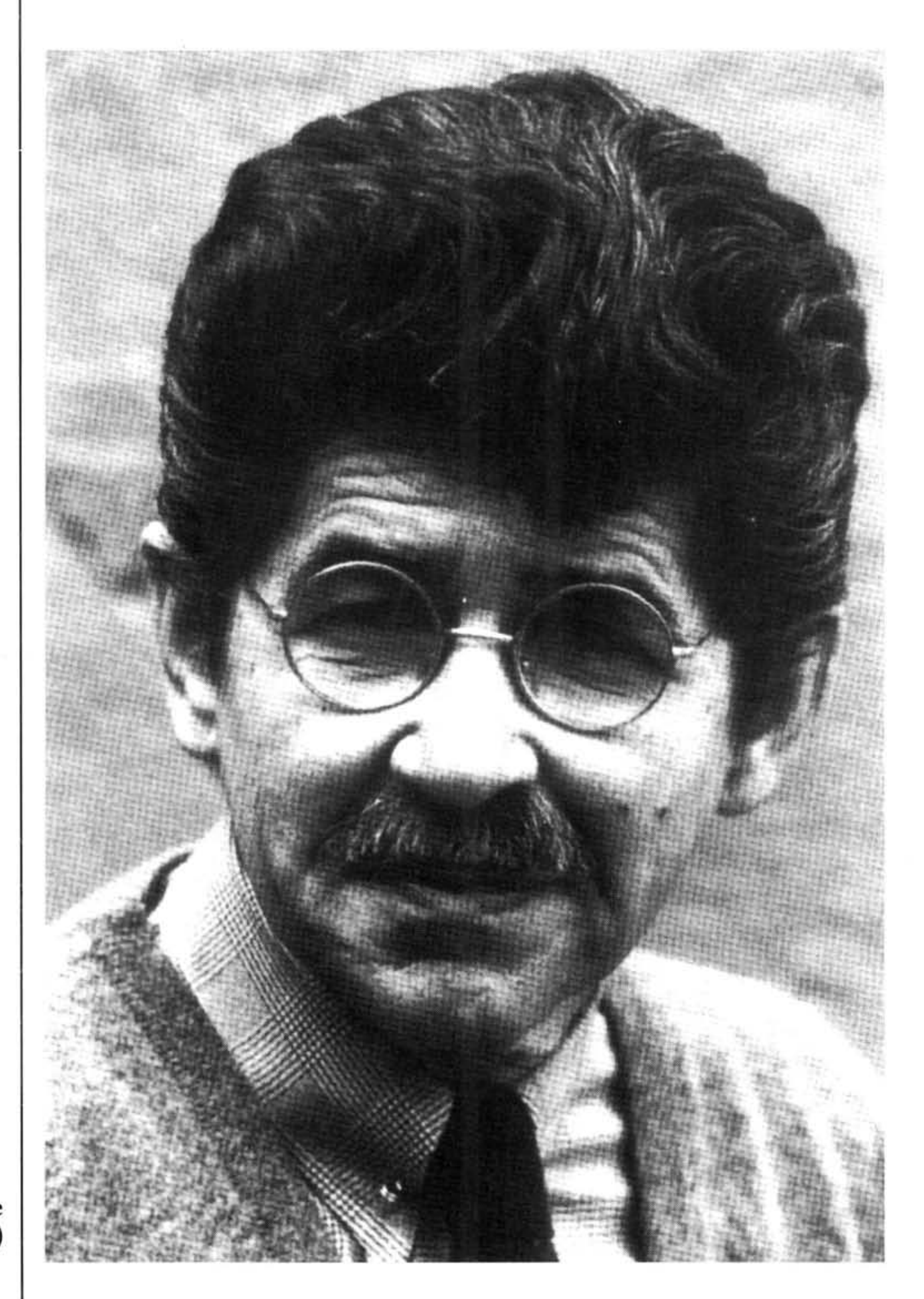
Wir ergötzen uns an dem Sinnlich-Unendlichen, weil wir denken können, was die Sinne nicht mehr fassen und der Verstand nicht mehr begreift. Wir werden begeistert von dem Furchtbaren, weil wir wollen können was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren (S., 384).

El concepto de lo sublime de Schiller puede relacionarse con algunos aspectos de *El doctor Centeno*, sobre todo la perspectiva del narrador sobre su tarea y sobre la naturaleza de la realidad presentada por medio de una estructura mítica en la cual no es posible sino una reacción de sentimientos encontrados ante el mismo objeto. Para Schiller lo patético en la literatura es el mejor medio para enseñar la moral: «Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück setzt es uns in unmittelbaren Verkehr mit dem Geistergesetz, das in unserm Busen gebietet» (S., 392). La literatura, por lo tanto, debe lograr efectos morales iguales o parecidos a los que se consiguen ante lo sublime en la naturaleza, el carácter y la historia. Si Felipe no había asimilado las lecciones de la escuela de Miquis poco después de la muerte del maestro (sus quejas sobre pormenores relativos a los preparativos de los funerales son indicio de esto), *su novela*, narrada por un amigo capaz de haberle encontrado este sentido a su historia, demuestra que su experiencia educativa fue de esta índole. Y la nuestra, como lectores, no debiera ser muy distinta.

James H. Hoddie


18 MIGUEL PELETIER 18
CASA DE LOS HABITOS
18
ANTIGUA

INVENCIONES Y ENSAYOS



Alfredo Bryce Echenique
(Foto de García Francés)



Alfredo Bryce Echenique y la estética de la exageración

I. Dialógica del inter-locutor

La estética de la exageración en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) forma parte del arte del recuento, esa virtud oral de recobrar por expansión digresiva la aventura de lo vivido como una celebración paradójica. Arte, por lo tanto, de la conversación, de la autorreflexión en un espejo dialogado, allí donde los interlocutores comparten la suspensión de la realidad estricta a nombre de la vehemencia empática del decir. Ese ligero sobresalto verbal, ese trazo de la hipérbole barroca de la oralidad amical, se genera en la complicidad del recuento, en el cuento de hablarnos los unos a los otros como si todo fuese, en la enunciación, posible; esto es, decible.

Esa economía de la charla es un intercambio no de información sino de valoraciones: los signos adquieren el valor del ingenio, la ocurrencia humorística, la simpatía común, el hallazgo feliz, la moral de la gracia, la ironía certera; y, en fin, el valor de discernir, verbalmente, la inteligencia de las interacciones humanas, su legitimidad gratuita y su sentido ulterior. Si las opciones vitales son modulaciones de un discurso u otro, lo que impone una perspectiva valorativa a la información, la charla es una figura que demora esa licencia, esa retórica del yo, esa cómica grandilocuencia. La exageración es el camino natural del recuento: hace fieles a los sujetos dentro de sus ideolectos. Se trata, entonces, de una economía del derroche, esto es, de una *performance.* El lenguaje acontece como una enunciación teatralizada por su derroche: el mundo es un espectáculo vocálico, una proliferación silábica, un desencadenamiento lingüístico. Y esta ocurrencia tiene su ley en la duración: con ser expansiva es, sin embargo, exacta. Porque es locuaz pero irónica. Tiene la materia exuberante de la

glosa pero requiere la forma aguda del ingenio. La duración es un circunloquio, un soliloquio circular, un coro de voces que se expanden en la Voz. ¿Quién habla aquí? La vida/muerte, la transformación del sujeto, que cambia de piel al desnudarse en los discursos que lo dicen y desdicen, y, en el proceso, lo hacen. Las noticias sobre mi vida son grandemente exageradas, parece decir este sujeto desde su grado cero del habla: escrito, es un signo a posteriori; hablado, es una ocurrencia en el presente de la duración, que es un tiempo cenital e intransitivo.

Ahora bien, si lo «exagerado» es una figura de amplificación que ocurre en el habla, quiere decir que rebasa la racionalidad económica del *mot juste*. Esta noción, que es la base de un consenso crítico sobre la objetividad, supone que la impersonalidad es la transparencia del mundo en el lenguaje. En cambio, más cerca de Stendhal que de Flaubert, Bryce parecería creer que el mundo se decide en las versiones que lo interpretan. Esa subjetividad relativista, lo hemos visto, implica un ensayo permanente de valoración: hablar no es sólo representar y clasificar, es sobre todo connotar, proyectar la naturaleza de las cosas en la cualidad siempre metafórica, equivalente, de los nombres. La verdadera palabra justa sería aquella que nos liberase de la constricción del nombre, esa apariencia de realidad sin ser. El logos no está en la nominación: las cosas, en verdad, carecen de nombres prefijados, y están en pos de una ex-orbitancia que verdaderamente las diga. En *Martín Romaña* se debate, precisamente, esta supuesta objetividad del mundo en las palabras. Y se demuestra, en primer lugar, que si hay más de una objetividad, ésta sólo es un subproducto de la perspectiva que privilegia su lugar en el mundo como un habla monolingüe, esto es, como el único lenguaje posible; y, en segundo lugar, que estas versiones se disputan el poder de nombrar para imponerse como verdad y autoridad. Monolingüismo y autoridad derivan en faccionalismo y represión. El logos no está, pues, en las palabras que lo dicen sino en las que no lo dicen: el lenguaje es, en sí mismo, radicalmente relativizador.

La exageración *(exageratio)* enuncia, figurativamente, exaltación, y en la retórica, amplificación. Y este es el centro de la novela: lo exagerado contra-dice lo mesurado. La mesura es la virtud clásica de la retórica, y convierte a la persuasión en una economía moral: el bien decir es un bien común. Contra el precepto aristotélico, la exageración bryceana anuncia no solamente la confrontación de la retórica y su readaptación burguesa en el discurso de la productividad modernizadora; anuncia así mismo que la subjetividad carece de otras reglas que las del código natural de una comunicación autentificadora. Por lo mismo, este descentramiento de la economía del habla conllevará la excentricidad del aprendizaje de Martín Romaña: su aventura a través del habla digresiva, circunloquial, hiperbólica, señala el camino



parabólico que debe tomar su con-versión escrita. La escritura no viene después sino que impone rehacer todo el camino: es en ella donde el habla se expande, renovando su *pathos* expresionista. Y es en ella donde el «loco», el ex-céntrico, actúa extrapolado a los códigos y dictámenes, haciendo de su propia búsqueda de la letra el encuentro de su identidad creadora; es decir, discursiva.

Por otra parte, desde la primera frase, la novela plantea el eje de la hipérbole en la noción de crisis: «esta es la historia de mi crisis positiva», lo que induce el recuento y el aprendizaje; y, al centro, la noción de cambio. Cambio, mudanza, crisis: la transición, el tránsito, demanda el habla digresiva, trashumante. Esta fluidez de lo desatado por dentro declara la filiación cuasi-romántica de la individualidad como espacio en mutación, por explorar y forjar; y, por lo tanto, la confianza en el cambio como fuerza que, abierta hacia adelante, es esclarecedora. Sólo que, en un gesto de la postmodernidad, este sujeto referido por su propia experiencia, no traza su vida como una progresión necesaria sino como un derroche casual y residual. Lo positivo de la crisis no está en ninguna ganancia producida por ella sino en que el lenguaje puede, en efecto, darle todo su desasosiego y asumirla. Esta práctica exorcizadora de la crisis, que evoca algunos ejercicios disolutivos del yo en la experiencia, propuestos por Julio Cortázar, está incluso libre de la necesidad asociativa y articulatoria de la misma *Rayuela,* donde el cambio demanda del sujeto una especulación paralela. Todo es más casual y sin justificación en *Martín Romaña,* cuyo método está en el desplazamiento, en el cambio de perspectiva, discurso, escenario, al punto de que todo podría ser un prólogo a una novela subyacente, virtual, por venir. Y no sólo porque ésta sea la primera parte (independiente) de un díptico (autorreflejado); sino porque la dinámica cambiante tiene esa consecuencia: no es acumulativa sino disolutiva, y al final del libro la novela está, como al comienzo, por hacerse. Lo cual sugiere que la historia de una crisis es otra historia: de ella no renace un sujeto sino como discurso, hecho específico por la novela.

Como en *Rayuela,* la historia es contada después de los hechos; pero aquí es contada a posteriori a alguien ulterior, Octavia de Cádiz, mediadora del relato, a través de diálogos sucesivos. Ese dialogismo es inclusivo, alterno y periódico. Uno de los interlocutores, el mago Charamama, cifra su consejo así: «entender, en cambio, interpretar, en cambio, enfrentarse, en cambio, escribir, en cambio». Esta actividad alterna define bien el programa de la novela en tanto diálogo pluralizado. Pero es un programa sin resoluciones, hecho de su propia actuación: su actor es su autor. De allí esta conclusión: «A la gente le gusta que haya siempre un loco a su alrededor, y me habían elegido a mí para desempeñar ese papel. Y a mí no me gusta-



ba desilusionar a la gente. Total, el desilusionado era yo. Decidí cambiar, y en el momento de atravesar la frontera pedí una cerveza y encendí un cigarrillo». El «loco» como espejo anuncia el teatro del yo; en ese teatro asistimos a la configuración del sujeto entre escenarios alternos. Pero cambiar es ahora cruzar una frontera y volver a los gestos desdramatizados del yo sin escenario, sin papel. Desligado, ese yo está hecho de diálogos interpuestos y sumados: «inacabables diálogos en los que los tres, cuatro, y hasta siete interlocutores eran yo, hablando solo, hablando y hablando tantas veces de ella y de mí». Por eso, el yo es la representación del tú que lo habla: «convertido en el vivo espejo del vivo espejo». Todo lo cual deduce una conclusión característica: «No me cabe la menor duda de que mi carácter ha tenido mucho más que ver en mi destino que los astros, las cartas o el *I Ching*». Lo cual alude a la remota noción de la personalidad como el espacio cambiante de revelaciones donde el yo trágico (el héroe del teatro isabelino, por ejemplo) descubre su destino; por lo tanto, alude a la subjetividad determinante. Desde ella, la escritura equivale a combatir «el desamparo a punta de minuciosidad». La vida exagerada es, al final, la escritura vivida: «Esta escritura en mi cuaderno azul me devuelve la vida por momentos». En la escritura, en sus caracteres, el sujeto descubrirá su otro destino, ya no escrito en los astros ni en la cábala sino en el espejo poblado de la página, momento pleno de celebraciones. Como para no concluir ni siquiera allí, la novela desdobla de su sujeto otro personaje en el espejo de la página: «Un día le conté esta historia al escritor Bryce Echenique y a él le interesó». El programa, sin embargo, limita con su propia paradoja, con su imposibilidad: «Y tal vez lo único verdaderamente peligroso, pensé, es que andamos cerca de los treinta años comportándonos como un par de niños infames y aprovechando la única ventaja que puede representarle París a un extranjero marginal e intelectual: la de prolongar la adolescencia hasta que lo sorprenda la muerte». La lucidez de esta conclusión indica que la subjetividad no se disolverá en el irracionalismo del yo hipertrofiado, y que esa prolongación de la persona presocial es otra licencia del discurso de las exageraciones del diálogo, que ahora la escritura cierne con su ajuste de cuentas y cuentos.

En *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), la exageración como perspectiva se hace más interna al recuento, y es ahora «el excelso exceso», lo que subraya la coincidencia del nuevo discurso amoroso y el *roman comique*. Escritura y habla disciernen aquí su trama de vida y novela desde otra perspectiva, que ya no es el trazado de la crisis sino su exaltación, el lirismo de la crisis: «quien escribe sobre ustedes escribe sobre mí y así resulta que sobre mí escribe sobre ustedes o, lo que sería tal vez lo mismo: escribo estando en mí mientras que antes hablaba estando



fuera de mí o, lo que sería tal vez lo mismo: antes moría porque sólo hablaba y ahora no muero porque sí escribo». Esta cadena de «lo mismo» subraya la identidad del sujeto construida por lo escrito: la pluralidad del tú es el escenario del yo, donde hablar es extraviarse y escribirse es vivir. El yo exterior calla ahora en el yo inscrito: anida en la materialidad gozosa de la escritura proteica.

La noción, entonces, de que el sujeto puede construirse en el proceso de su discernimiento, está definida por la «exageración», que es la perspectiva sobre los hechos. No es casual, por eso, que esta novela sea una verdadera máquina de decir, que para operar plenamente requiere ensayar varias voces y dicciones antes de encontrar la autoridad de su propia voz. Los iniciales movimientos dubitativos del narrador son una estrategia discursiva para ganar su propio estatuto de hablante autorizado. Este «yo» es una figura abierta en el habla porque está vacía de discursos, y es así el escenario de varios «tú». Es claro que la emotividad hace que el «yo» no esté delimitado y se expanda, por decirlo así, hacia el «tú», a través de empatías e identificaciones. Este plano de las comunicaciones humanas está más allá del simple intercambio de información; supone el trabajo de la emotividad, una interacción exacerbada, una moral de la sobreinterpretación. Y convierte al diálogo en un espectáculo, no una complicidad. También añade los paréntesis del humor: «Ningún peruano orina solo». Cuando esta comunicación fluida no se produce, el yo padece los accidentes de la incomunicación. Y la incomunicación resulta dramática y a la vez cómica. Así ocurre en el diálogo de sordos con Inés. Y también con los parientes de Inés; y con los porteros españoles las dos veces que Martín visita España; y se da por asumida su incomunicación con los radicales de París. Estos contrastes refuerzan la noción de que hay un espacio de comunicación privilegiado en la interacción de la subjetividad, pero que es un espacio vulnerable y zozobrante. Por eso, el proceso de construcción del sujeto no se da en un monólogo sino en un coloquio, que está interpolado de diálogos internos. La novela, de ese modo, sería una frase. Una frase extendida en la duración del diálogo de los diálogos. Sería, por lo tanto, una secuencia de actos discursivos. Lo cual nos devuelve a la retórica.

Si en la retórica los actos de habla son un modelo de los actos de vida es porque su formalidad presupone la racionalidad ética de los códigos como bien común. De allí su regla fundamental: nada en exceso. El exceso es visto como el mal desde la perspectiva moral, y como la ruptura de la comunicación desde la perspectiva retórica. De modo que cuando *La vida exagerada de Martín Romaña* plantea una estética de lo exagerado, que hiperboliza tanto los actos de vida como los de habla, se puede deducir que, en primer término, estamos ante una nueva retórica. Una contra-retórica,

que subvierte la base discursiva de la sociedad burguesa, heredera de la moral del término medio y del bien decir. La exageración recusa por expansión, desde la apertura vital de su culto de la excepción y la teatralidad. La suscita el personaje marginal o extra-vagante, y supone un habla permisible, antieconómica. Frente al contrato comunicativo burgués que demanda intercambio de información en paridad y formalidad, la novela excede la norma social del habla económica; y hace de ese exceso la práctica central de su crítica de los valores tradicionales de la burguesía francesa y sus nuevas clientelas de clase media ilustrada. Claro que esa crítica alcanza también a la ética protestante de la concisión informativa y, en algunas instancias, confronta directamente el arduo, incólume sentido literal de algunas normas del habla en España. Por otro lado, frente a la actitud clásica que asume los nombres como suficientes para nombrar las cosas y que supone el orden del mundo en el orden de las palabras, esta novela prefiere creer que los nombres son un proceso donde se decide el carácter de las cosas y donde la realidad misma está por hacerse. Entre el paradigma romántico (el lenguaje es insuficiente porque dice poco) y el paradigma barroco (el lenguaje renombra y figura), Bryce sigue las aperturas de la oralización, que son las de un precipitado, proceso y dinámica, donde la fluidez, la pulsión, la digresividad, sugieren una representación cambiante como el escenario de un sujeto en construcción, flotante y alterno. Esta escritura del derroche ensaya su propia gratuidad, esa medida de su inocencia perdida entre los discursos y los códigos. Los valores de la persona social, esto es, del sujeto en comunicación, que propone la retórica clásica, son puestos en entredicho desde dentro de las mismas virtudes de persuasión y veracidad que el arte del bien decir se propone. Desde esta perspectiva, se podría incluso argüir que esta novela dramatiza punto por punto los valores de la retórica: Martín Romaña carece, por ejemplo, de autoestima, pero la autenticidad es su signo, a su vez confrontado por la amistad y el amor. Motivos que son instancias discursivas: actos de vida que se resuelven como actos de habla. Así, la novela, máquina de decir, sería un aparato retórico: al construir su arte del habla da forma a su propio sujeto. Decisiones, argumentaciones, apelaciones ocurren en la novela como un debate del habla: se dice mucho pero no todo se cree; los personajes se retratan en su habla pero unos y otros se contradicen; hay niveles de acuerdo pero hay muchos otros de desacuerdo. Esta acción retórica responde a los contextos comunicativos y en ellos se produce y reproduce, a veces con mayor riqueza episódica en el habla de las exageraciones. El peruano que en las calles del mayo parisino del 68 decide llevarse un adoquín a su casa como recuerdo de esa experiencia histórica, demuestra que, después de todo, París es un museo; pero convierte también a la histo-



ria (esa retórica demandante) en un acto de habla marginal y paradójico; tanto que el adoquín es como una sílaba del discurso de ese mayo grandilocuente.

Pero esta novela introduce en la acción retórica, en su carácter de acto único e instantáneo, la fuerza de su propio decurso y su propia dinámica. El habla gana aquí todo su poder de ocurrencia temporal. Se convierte en la materia misma de la temporalidad, con la cual es posible rehacer la experiencia y modularla como una interlocución libérrima. Los paralelismos, repeticiones y circularidad del relato se basan en un sistema rítmico del habla evocativa, dialógica y humorística: enunciado en esa duración, el relato agudiza su capacidad comunicativa, contrapuntística. Recordar es volver a hablar, dar otro tiempo al diálogo, su recurrencia demorada. Esta es su verdadera búsqueda del tiempo no perdido: el tiempo hablado. Por ello, teniendo en cuenta la notoria actividad de esta revisión, las categorías aristotélicas de movimiento y cambio parecen aquí pertinentes. Las nociones de comienzo, medio y fin corresponden, como sabemos, al no-ser, al tiempo y al ser. En este esquema, materia es el estado indeterminado; forma, el proceso estructural; objeto, el estado sustancial. Una sorprendente formalidad interior en el proceso de la novela se nos revela en esta homología: desde su no-identidad, el sujeto recuenta el tiempo hecho verbo para generarse. El sujeto debe enunciarse a sí mismo para que su experiencia, al hablar, lo diga. Esa materia oral adquiere la forma circulatoria de la escritura que la teatraliza, autorreflexivamente: la potencialidad se manifiesta como inscripción. El sujeto en busca requiere, en fin, del objeto textual, donde se constituye como tal. Otra vez, si estamos hechos de tiempo, ese tiempo es cambio, el proceso en que nos re-hacemos.

De allí la calidad autorreferencial del habla: esta es un habla no final sino procesal, en proceso de ser hablada, que se refleja sobre sí misma porque reflexiona sobre su propio origen. Ocurre como una enunciación que rehusara disolverse en los enunciados que produce: tiene la nostalgia de su propia potencialidad, no la finalidad de su acto cumplido. Lo cual quiere decir que el habla sólo es casual en sus resonancias, ya que es un espacio analítico, un largo rodeo de retorno hacia la boca donde el tiempo empieza.

En cambio, en el episodio del «via crucis rectal» acecha la muerte. Notablemente, esta amenaza final parece convertirse en el propósito de la novela, al punto de que todo el registro, en apariencia anecdótico y casual, requiere de esta resolución de vía purgativa. No en vano después de esta experiencia límite, que bordea la locura y la muerte, la novela concluye con un epílogo en el que el narrador queda en posesión de su propia narración. La resolución, metafóricamente, demanda la expiación: el sujeto entrampado, cerrado (cosido), debe ser vaciado para recuperar su cuerpo y, claro, su voz. Como Oliveira en *Rayuela*, Martín experimenta en el manicomio



la agonía del discurso como un despojamiento: debe evacuar la penuria de su propio enmierdamiento. La irrisión, lo grotesco, extreman la expiación. Y el antiheroísmo de Martín lo recobra al final de su calvario de sujeto de la autenticidad pasiva. La enfermedad, por lo tanto, es el espacio de su salvación, ya que se trata de una metáfora del reconocimiento desde el cuerpo. Este cuerpo fantoche, carnavalizado, renace desde la amenaza de la locura, que sería su pérdida de lugar en el discurso. Ganar su propio discurso será, al final, escribir no una novela sino una vida. El Libro es algo más que la literatura: la vívida exaltación de una pérdida constante.

¿Cómo es que una novela confesional se nos ha impuesto como un texto dialógico? Hemos visto que esta novela trabaja desde la tradición discursiva del sujeto protagónico, cediéndole la palabra de la confesión, la autobiografía, las memorias... Es evidente, en primer lugar, un narrador que está escribiendo la novela como si escribiera una autobiografía. Martín Romaña, en efecto, habla en primera persona, aunque ocurre así mismo que es hablado en tercera persona, en una variante biográfica. Memorias, porque todo está ya en el pasado, pero también diario, o sea proto-autobiografía, porque además hay una especie de cronología anotada, intermitente. Martín está escribiendo el pasado desde el presente de la escritura, y lo hace en varios planos de inclusión hablada. El yo escrito es un yo que produce la escritura pero que es producto de la misma. Un sujeto enunciado y enunciador. A veces bochornosamente confesional, este libro convierte la confesión en una comedia. Asume la decibilidad de todo, y por ello rompe con los tabúes del decir. El habla misma es una comedia, y la confesión, una de las formas cómicamente puras del habla. Por lo demás, la confesión implica que la emotividad, aunque digresiva, es en sí misma habla. Y decir la intimidad es abrir lo privado para que sea verdadero. En la moral de la confesión (punitiva o cómica) lo dicho es lo cierto. El presente resulta así la notación del diario: alguien está escribiendo una novela sin saberlo, desde el diario de su escritura. La notación precipita las sumas del pasado: alguien está contando lo que ha ocurrido desde la perspectiva de lo que no ha ocurrido. La escritura llena la fisura (sutura) entre uno y otro abismo. Así opera el sistema inclusivo: un modelo de escritura incluye otro, y éste, otro a su vez.

Este sistema de inclusiones asume la ocurrencia, la resonancia, de una serialización de voces alternas. Y esta serie es una diversificación de diálogos internos, como ya hemos advertido. De modo que la vida hablada se convierte en vida escrita, y al revés. Porque en esta novela todos los problemas y dramas que se confrontan son verbalizables (todo es decible), empezando por el problema de cómo recordar para rehacer lo vivido con la forma libre y recurrente de lo escrito. Por eso, el carácter de aprendiz de



escritor que asume el narrador posibilita la interpolación de opciones, tanto el balbuceo como la plena comunicación. Martín Romaña es un sujeto hecho por la voz y la grafía, un sujeto-signo, tentativo al comienzo y plenamente inscrito al final. Este sujeto que se rehúsa a la madurez entendida en términos de su formalización social, está en rebelión frente a su pasado, y en un estado de crisis y de cambio, de disponibilidad abierta por la escritura. La escritura es la actualidad de su reafirmación, sólo que debe representarse como el *pharmakos*, como la víctima propicia de los códigos de lo real. Es, en buena cuenta, un signo flotante: homologa a la narración, que se desplaza también entre varias opciones.

Si todo, por último, es decible, entonces el habla es la única posibilidad de hacernos transparentes en este mundo. Los seres humanos seríamos un discurso complejo, digno de descifrar y celebrar para decirnos los unos a los otros como si hablarnos fuese una revelación mutua. Tal vez por eso los personajes, los lugares y los hechos se nos imponen como el alfabeto de otro lenguaje, el de la comunicación plena. Allí donde la subjetividad nos representa más libres gracias a la febril e inusitada aventura de hablar, escribir y leer.

II. El amor pre y post

¿Es siempre una historia de amor la historia del código social confrontado por la pareja? Son dos historias, entonces. La de la pareja en primer término y la otra, la historicidad de lo social. En la novela del siglo pasado, el código es desafiado y fracturado por la aventura amorosa. Es otra versión del esquema romántico que opone a la sociedad burguesa un héroe de la subjetividad. Sólo que, en la novela, la ruptura del contrato social burgués debió ser castigada: la novela es el espacio de la licencia, y al final la representación codificada debe restituirse. Emma Bovary y Ana Karenina se suicidan para que el lector pueda cerrar el libro.

«Haciendo camino al hablar», Martín Romaña en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* escribe ya como «todos los escritores», a partir de lo escrito y lo dicho; de modo que ese camino que se abre, desde su cuaderno y la memoria, es el de la escritura, laberinto o gruta donde la sirena o la *Chimera*, el emblema de Nerval, navega inasible. Esta es una historia de amor pleno, sólo que la pareja no se constituye como tal. La historia de este «amor loco», víctima de los códigos burgueses de la familia de Octavia, es otro laberinto porque la escritura misma debe ser la forma de esa intimidad violentada. Se trata de una escritura obsedida por su registro, fracturada y diversificada, donde la prolijidad de los hechos sustituye

a las explicaciones. La escritura acontece ante el lector porque la novela se hace en ese diálogo. Se nos cuenta toda la historia a través de su proliferante indagación. Y aunque es una historia llena de exaltación y emotividad, es también el desgarrado cuento de una pérdida, de un extravío. La escritura manifiesta ese intrincado y exaltado desencuentro. Si la oralidad era digresiva y disolutiva del sujeto en *La vida exagerada de Martín Romaña*, aquí la escritura es la minuciosa indagación de la pareja, ese yo/tú que se separa en el nosotros. Abriendo las heridas en el recuento, la escritura es una lucidez por ausencia. Maniática, teatral, desbordada, la escritura no es verbal pero es preformal, se diría, como si se resistiese a formar parte de una novela, de un libro entre los libros. Demora y aplaza las resoluciones, y corta y recorta sus recuentos, diversificando la historia; siendo ella misma sublimación y enmascaramiento, la verificación de las ausencias en la fugacidad de las presencias.

Este cuento de amor se escribe sobre el paisaje social de un París incruento: el de la burguesía francesa, que se retrata en una familia de prolijo utilitarismo y banalidad. Si en *Martín Romaña* se trataba de la desmitificación de uno de los mitos de la clase media ilustrada, el mayo del 68, en *Octavia de Cádiz* se trata de la severa crítica de su clase privilegiada, hacedora de la concisión expresiva, la economía del ahorro y la urbanidad pacata. Contra ese modelo represivo, la novela opone su moral de la gratuidad. El sujeto que hace de la pérdida un ejercicio de despojamiento, se desplaza fuera del centro, en la marginalidad donde lo excepcional subraya otra noción de las relaciones humanas y de la vida cotidiana. El París que los latinoamericanos habían mitificado, y que es el París del «fuego central» en *Rayuela*, se ha hecho inhabitable: lo ocupa la burguesía más feroz de todas.

Ahora bien, ¿qué sugiere la reciente coincidencia de novelas dedicadas a las distintas formas del discurso amoroso? Probablemente, que asistimos a una nueva fase de las confrontaciones de la subjetividad individual y la supuesta objetividad de los códigos sociales. Bajo el impulso del discurso psicoanalítico y desde las evidencias de una política del sexo frente a la represión institucionalizada, algunas de estas novelas vuelven a poner en crisis el edificio de la existencia social desde el subvertidor ensayo de la pareja impugnadora. Interesantemente, a diferencia de Cortázar en su dramático esfuerzo de *Libro de Manuel*, Bryce no requiere poner ningún énfasis en la dimensión erótica de la pareja sino en la actividad psíquica de la experiencia amorosa, sus demandas, accidentes, zozobras y asombros. La nueva libertad de nombrar no está, por eso, en una taxonomía del placer, sino en la retórica feliz de los enamorados, ese ludismo indulgente con el lenguaje de la intimidad, que muestra como en un negativo la textu-



ra emotiva de la vehemencia amorosa. Una de las paradojas de este novísimo discurso amoroso es, justamente, que la pérdida de la amada y la imposibilidad de la pareja no disuelve el vínculo amoroso; lo hace más agudo, más gratuito, y, como en el petrarquismo, un culto exaltante.

La coincidencia de dos novelas latinoamericanas en el tema puede ser ilustrativa por su distinta resolución del mismo: *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* y *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, son amplias digresiones sobre el lenguaje y las paradojas del Eros, que exploran con brillo, ironía e imaginación. Sólo que la de Bryce desrepresenta el amor como experiencia postmoderna, mientras que la de García Márquez representa el amor como experiencia premoderna. La pareja debe atravesar todas las edades del prejuicio social antes de reconocerse como tal, en la novela de García Márquez; en cambio, en la de Bryce la pareja es ya improbable. El amor, en ambas novelas, es lo más arbitrario, lo más difícil, el gran laberinto maravilloso. Naturalmente, es así porque la mujer es una criatura extraordinaria en esta creación reiterativa. El amor es premoderno en la novela de García Márquez porque el código que lo sostiene es de origen provenzal: la idea del amor único, que Florentino Ariza se impone, ilustra el culto de la Dama (Laura, Beatriz, Leonor, Doña Luz...); la virtud de la fidelidad (que distingue entre el gran amor imposible y el sexo siempre factible); y, en fin, la moral del sacrificio, que promete la felicidad amorosa al final de la paciencia. Florentino vive estas etapas en su largo rodeo de Fermina Daza, hasta que, ancianos de 70 años, en una fantasía digna de esta novela (donde las cuentas se saldan y los lazos se sueldan) ambos se aman libres del pasado y sin futuro, fuera de la sociedad; se aman en la licencia de la novela, gran espacio de resoluciones. En la novela de Bryce el amor es postmoderno porque ha perdido la noción de un código. Su libertad ya no es ni siquiera la del amor libre, que había exaltado al narrador libertino de Henry Miller, sino que supone la total independencia de la mujer, el reconocimiento de su libertad profunda como el ejercicio de su arbitrariedad pura. El amante es, así, la víctima del amor. La pareja es fugaz y fulgurante. La pareja es recusada por el código social, pero en ella misma es irresolutiva y se niega al futuro, abismada por su presente. Por eso, se impone la ironía: el amor es conmovedoramente cómico, y la comedia del amor es un espectáculo de refinada urbanidad. «Nuestro inexistente futuro como pareja normal» deduce, sin embargo, la tradición del diálogo romántico: la idea de la mujer inasible, incognocible (Nadja, la Maga), cuyo tópico es aquí la *Chimera,* la noción de lo femenino como el principio de un conocer que excede la vida cotidiana (el espacio tópico del amor burgués) y que, por ello, podría liberarnos de las explicaciones sociales. Esta imagen de la mujer supone la analogía:

a través del amor indagamos por el yo extraviado en el tú traspuesto. Y en Ella cambiamos, somos. Nuevamente, la nostalgia del amor romántico (cuyo emblema es el suicidio de la pareja que se niega a envejecer, todo lo contrario de la paciencia medieval del fiel amoroso de García Márquez), produce en la novela de Bryce la refutación de los códigos restrictivos. Desde la pasión se niega, así, la racionalidad social.

En *El amor en los tiempos del cólera* la Dama posee las virtudes de su paradigma clásico: es altiva, heroica, digna. Se humaniza en la domesticidad pero sus límites son los de la burguesía. Esos son también los límites de buena parte de esta novela, ya que el relato de la perfecta casada ilustra muy bien el código decimonónico de la familia como base de la sociedad; pero haciéndose prolija, la novela se demora en ese gran lugar común de la narrativa del XIX; sólo que en ésta, interesantemente, la ruptura del código no proviene de la heroína (esta Fermina se parece más a la elegante Fermina Márquez de Valéry Larbaud que a Emma Bovary, lectora más novelesca y, por eso, infiel a la letra del código), sino que proviene del héroe, cuya fidelidad es un escándalo del discurso amoroso; esto es, un anacronismo brillante. Fermina es antinovelesca: desoye la lección narrativa de Emma y Ana. Por eso, el amor en este libro es más parabólico que analítico, más fabuloso que narrativo, más discurso que historia. En este sentido, García Márquez demuestra, con su magnífica capacidad para hacer reverberar el edificio de la tradición literaria, que escribir sobre el amor es reescribir; es decir, que el amor es una sobreescritura. Esta novela se escribe sobre la enciclopedia del amor, que incluye tanto las declaraciones como las cartas de amor, el platonismo como el lirismo petrarquista, el correo del corazón como la música sentimental. La escritura juega un papel importante en esta fabulación, y hasta se podría ver en Florentino una suerte de Bartleby, el escribiente, reescribiendo el gran tomo del Amor codificado. Al concebir Florentino un volumen didáctico de cartas, *Secretario de los enamorados*, repite el gesto inicial de la novela popular, cuando Richardson convirtió su epistolario modélico en *Pamela*, novela y código a la vez. Todo viene de la tradición escrita, sólo que con nueva pasión por la escritura, por el discurso figurativo e imaginativo con que se nos cuenta de nuevo el asombro de un amor excesivo.

El «excelso exceso» predomina en esta novela de Alfredo Bryce Echenique. Ya no es ésta una historia platónica, ni siquiera una sobre el deseo y la pasión. La condición «abstracta» de su protagonista y la sumisión cómica de su antihéroe amoroso nos remiten también a la tradición del discurso amatorio, la de lo femenino como principio de revelaciones. Este amor hedonista y agonista, sobredicho, digresivo y solitario, termina siendo el amor inviable, aquel que no llega a sumar una pareja a pesar del amor



mismo. Amor de contradicción, analogía y disparidad; desgarrado por su desencanto y encantamiento. Por lo mismo, su límite está en su propia elocuencia: en el cuento siempre verbalizable de su misterio. Con espléndida maestría, Bryce conduce todas las agonías en un control estricto y a la vez flexible; la composición narrativa sinfónica da forma a la fluida conversación con el lector, donde todo se desata. Reveladoramente, ambas novelas se exceden a sí mismas en sus secciones finales. La de Bryce en un gran final de lirismo, precisión y suficiencia; sensiblemente, la prosa casi musical subraya las sumas de la experiencia, su verdad ganada. La de García Márquez, en una vuelta de tuerca del propio relato: el *tour de force* final de Florentino y Fermina (esa resolución casi fantástica donde la novela asume la función de destino escrito, licencia amorosa clásica) está plasmado en una escritura de extraordinaria concreción, sencillez y convicción. Cada una de estas novelas nos asegura que acerca del amor todo ha sido escrito. Y que, felizmente, todo puede ser dicho de nuevo como si nada hubiese sido escrito. La sobreescritura desescribe, así, su asombrosa ocurrencia.

III. Arte de desamar

Si, como aseguran los tratados, la comedia concluye en matrimonio, en las novelas de Alfredo Bryce Echenique la tragicomedia da forma a los trabajos de amor perdidos. En *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz,* Martín Romaña y Octavia son más felices desde que ella se casa con otro. En *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988) la tragicomedia se desarrolla como un verdadero arte de desamar. Estas exploraciones de la aventura amorosa confirman el carácter especulativo que tiene en la narrativa de Bryce la función del yo guiñolesco, personaje de la comedia del arte de amar y de contar. Confirman también la calidad imaginativa de una obra distinta, compleja y analítica, hecha de las agonías del deseo y el humor de su extravío.

Esta vez Bryce acude al formato de la novela breve que, sin embargo, modifica de inmediato: la voz confesional (esa primera persona que se desnuda en el habla y se explora en la escritura) renuncia a escribir un primer capítulo porque la historia, que se presenta como la verdad del cuento, no requiere la prolijidad de los comienzos y sí, más bien, decirse íntegra, toda, desde la primera página. Como en otras novelas suyas, cuando empieza el relato, la historia ya ha concluido: su recuento, sin embargo, es la necesidad de entenderla. Si la historia no tiene comienzo tampoco tiene fin, y así la novela carece de último capítulo, simplemente concluye cuando el sujeto del recuento, Felipe Carrillo, asume su propia vida como una mu-



danza de otro orden. «Una mudanza que no me ha llevado a ninguna parte o que tan sólo me ha traído hasta mí mismo».

La «música de fondo» con la que el narrador subraya su confesión le hace coincidir con situaciones de tango y de bolero; y su propia historia, autoironiza, es la «Crónica de un bolero anunciado». Por eso, lo vivido como absurdo sentimental es calificado de «tragirridículo». Y la «historia sin pies ni cabeza» (sin primero y último capítulos) figura la lógica contraria, la irracionalidad de la experiencia amorosa. Esta reversión es una subversión de los sujetos implicados, y el drama debe ser confesado con urgencia, directamente, para discernir su verdad en el acto expiatorio de su oralización. En tanto «incompleta» la novela figura un «hombre incompleto». Como en la ópera, en la convención melodramática de la novela todo ocurre de inmediato; se enfatiza así la necesidad de expiación, la agonía de decir y la zozobra del deseo. Dice el narrador: «no bien empiezo a contar una historia, suelto un ya mataron a la princesa». El narrador es un arquitecto peruano exitoso en París. Pero en esa declaración se autodefine como autor de su propia narración.

Aunque ya otros relatos de Alfredo Bryce acudían al discurso analítico, esta vez la misma novela se trama en su especulación. El capítulo V glosa un supuesto ensayo en la *Revue Psychanalitique* sobre la arquitectura de Carrillo, que es interpretada desde su opción por el exilio, su necesidad de plasmar un estilo peruano, y su posible cuadro edípico. Incluso su declaración «busco ciegamente» tiene una referencia a Edipo. Y no es gratuito que sea así, porque a pesar de la ironía y la parodia, una de las historias de amor se da contra un cuadro edípico, y es presentada como amor ciego. Felipe, Genoveva y Sebastián, hijo de ésta, forman un *ménage à trois;* y, no sin sarcasmo, ella y su hijo son conocidos como «la pareja más sólida de Madrid». La historia, tragicómica, es la del amor de Felipe y Genoveva destruido por el hijo. La debilidad de la madre, la arbitrariedad monstruosa del hijo, y el poder psíquico del cuadro edípico están vívidamente contados. Cuando Felipe descubre el horror, intenta escapar. Y así comienza la segunda historia de amor, no menos melodramática: la aventura con Eusebia, la cocinera negra, quien lo recobra del malestar psicológico por vía del placer tangible, sólo que este amor es socialmente improbable, y Felipe debe agonizar otra vez en el bochorno, la culpa y la resignación antes de su nueva huida.

Más terrestre que Genoveva, Eusebia es, sin embargo, como una exacerbación de la crisis de Felipe. Bryce corre valientemente el riesgo de novelar una relación que fácilmente puede ser inverosímil o paternalística, ya que el amor socialmente situado confirma las estratificaciones de todo orden. No obstante, más allá de las dificultades del tema (mayores en una



novela, donde si el amor fuese posible no sería novelesco), Genoveva y Eusebia parecen dos caras de la misma Mujer. Española y peruana, blanca y negra, aristócrata y sirvienta, el melodrama de la polaridad no oculta el hecho de que una sea el «original» y la otra, el «negativo» del mismo deseo. El sujeto que es un involuntario *Voyeur* de la pareja enferma madre-hijo, resulta en la otra historia visto y juzgado por los códigos sociales. Al sadismo que subraya la primera historia sucede el masoquismo de la segunda. De allí la necesidad autodenigratoria de Felipe Carrillo, que quiere sentirse «pobre diablo» y se muda a un barrio popular de París, entre las Eusebias de la marginalidad, donde se encuentra con otra alma en pena, una antropóloga que ha vivido una historia paralela con un árabe.

Este desdoblamiento, estas dos historias de la Mujer vuelta a extraviar, organizan la sistemática forma dual de la novela. Hay dos espacios (un lado de allá, que es Perú, y otro de acá, que es París) pero también dos lugares de vacaciones, dos parejas amigas, y hasta la convaleciente antropóloga del final es simétrica a Felipe Carrillo. Este dualismo seguramente vertebra (o desvertebra) la representación del yo, ese sujeto confesional que entre uno y otro extremo, entre uno y otro viaje, aparece como «ausencia», como eje abierto al cambio, como signo flotante en pos de un significado que lo vuelva a poner en circulación. Por eso, aparece también definido por la nostalgia, dedicado a «extrañar»; esto es, a la fantasía de las equivalencias con que suple su alienación y extravío.

Que la novela sea el discurso de una pérdida es la consecuencia del planteamiento confesional del sujeto: la pérdida de la pareja no hace sino reafirmar su nostalgia de la misma; o sea, su carácter de sujeto del contradiscurso amoroso. Al mismo tiempo, estos recuentos sólo pueden tener un *pathos* cómico, ya que la pasión es una aventura antihedonista, novelesca; y el resultado es que la voz de la verdad vivida es la voz de la tragicomedia. El yo es el antihéroe del «gran laberinto».

En el análisis del estilo arquitectónico de Felipe Carrillo, metáfora del propio estilo narrativo de Bryce, leemos esta conclusión: «Un abandono alegre —no culpable— del país de origen (Perú, alumbramiento, nacimiento, hogar paterno: todas estas palabras, en su lengua materna, pertenecen al género masculino. Aluden por consiguiente, a un padre «alegremente» abandonado. ¿Abandonado a su suerte?)». Esta es una cita que la novela hace del supuesto ensayo sobre Carrillo, sólo que apunta a la textura compleja de su propia fábula. Interesantemente, en sus cuentos de *Magdalena peruana* (1986) y en esta novela, Bryce se replantea su experiencia peruana en términos de un conflicto latente. En verdad, toda su obra puede leerse como una apasionada recusación de la autoridad (paterna, institucional, del código social); pero estos dos libros hacen de la sustitución del padre

y su autoridad una comedia grotesca y festiva a la vez. Al final, el sujeto es hijo de su laborioso discurso, la creación de un «tú» instaurado como el espejo que le devuelve la voz, la identidad.

De este modo, la pérdida de la pareja lleva a la recuperación paradójica, atrabiliaria y guiñolesca, del interlocutor solitario que le devuelve tolerancia y certidumbre. Por eso, al final de la novela, en el Museo del Hombre, Felipe no requiere situar al Otro ni siquiera como objeto de estudio. La novela es un museo del hombre y de la mujer mucho más verídico, por su misma libertad e improbabilidad, por su capacidad de darle al «tiempo subjetivo» un espacio de identidad y celebración. De ese espacio, de ese discurso, están hechas las cuentas del yo en el tú, del uno en el Otro. Aunque todo ello sea «pura coincidencia con la letra del tango».

Más desgarrada, no menos lírica, esta novela busca intermediar un diálogo posible entre la subjetividad del sujeto y la objetividad del universo social que lo descentra y aliena. Entre el yo y los otros está el diálogo, y entre los varios mundos dados hay tal vez el margen de un espacio propio desde donde, como Felipe Carrillo, construir el mundo, cuya arquitectura utópica sea el reflejo del lugar original extraviado. Entre el habla materna y la escritura paterna, entre el museo del padre y la novela de la madre, entre el drama de uno y el melodrama de la otra, el relato de la subjetividad busca intermediar convocando a los desiguales protagonistas, por un instante, en el diálogo piadoso con que se reconstruye el hijo de la Fábula.

Julio Ortega





Thomas Mann: un álbum de familia

Sopa de letras

Thomas Mann anota en su diario (14-2-1949)* que suman ya nueve los familiares que escriben. «Muy cómico y fenomenal» comenta. Por su parte, el hijo Klaus apunta en los suyos (3-7-1936): «¡Qué peculiar familia somos! Alguna vez se escribirán libros sobre nosotros todos, no solamente sobre cada uno». El catastro se encuentra hoy ampliado, aunque no sabemos todavía hasta dónde llegará. La madre, Julia da Silva Bruhns, redacta en 1903 *De la infancia de Dodo* (publicado póstumo en 1958, cuando sus cinco hijos han muerto); el hermano Heinrich, *Visión de una época;* el otro hermano Víctor, *Éramos cinco* (1949); el hijo Klaus, *Hijo de este tiempo* (1932) y *Punto de inflexión* (póstumo, 1953); la hija Erika, *El último año* (1956); la hija Mónica, *Pasado y presente* (1956); el hijo Golo, *Recuerdos de mi padre* (1965) y *Recuerdos y pensamientos* (1986); la mujer, Katia, *Mis no escritas memorias* (1974) y el nieto Frido, *Profesor Parsifal* (1985). A ello cabe agregar los diarios de Thomas y Klaus, cartas y fragmentos autobiográficos del propio Thomas. Parece ser que estamos ante un grupo familiar que no puede inhibirse de contar su propia historia, en parte la misma, en parte una red de historias divergentes.

De momento, lo que resalta es el carácter clánico de esta literatura, rasgo que se une a otros de tipo también tribal. Se trata de un clan que rinde cuentas de un fin de época, como si estuviese a punto de extinguirse, o que quiere trazar una frontera histórica en que la historia general coincide con la familiar. En cualquier caso, un grupo humano que no quiere morir sin que se conozca su historia. Que no quiere morir y cuya inmortalidad reside en la escritura.

* *Vid Blas Matamoro: «Thomas Mann en sus diarios», en esta misma revista, números 371 (mayo de 1981) y 513 (marzo de 1993).*

Tanto Mónica como Klaus evocan la misma sensación de aislamiento, ensimismamiento, distancia, diferencia, reconcentración y falta de espacio exterior que reinaba en su casa de infancia, muy de acuerdo con la figura central del padre, Thomas, y con la situación espiritual alemana que el propio escritor nos ha descrito tantas veces: la «isla de tierra», central y amurallada, entre la republicana Francia y la Rusia zarista, luego bolchevique. Parientes, amigos, domésticos y perros eran figuras nítidas. El afuera, algo borroso. Los hermanos iban vestidos y arreglados de manera particular y distinta, como navegando en el vacío. Eran unos elegidos y existían con la autarquía propia de un clan. Tenían leyes propias, tabúes propios, canciones y jergas tribales. Estaban atados por los nudos de una red, que atrapa y protege a la vez. Eran parte de un enredo, como lo hay en cualquier comedia o novela. La red no se puede cortar y el enredo se puede contar: de ahí la proliferación de autorrelatos.

A esta reserva estamental corresponden la fascinación y el rechazo por el personaje que pasa de largo: el judío, el gitano, el vagabundo. El patricio desprecia al extraño y al habitante de las orillas. Es persona de arraigo y le repele el apátrida. Pero la repulsión puede ser una defensa ante la fascinación.

Fraternidad

El vínculo más fuerte de los grupos gentilicios o tribales es la hermandad, es decir el reconocimiento de la figura parental distribuida entre personas de la misma generación. Este vínculo produce dos actitudes contrapuestas: la tanática, que consiste en disputar la exclusividad de la herencia, y la erótica, o sea tomar la relación con el hermano como modelo para la fascinación amorosa exogámica, con alguien exterior al clan que ha de incorporarse al mismo a través del mencionado modelo.

Cierta zona de la literatura muestra sugestivos ejemplos de relaciones privilegiadas entre escritores y hermanas/os, tanto que no faltan críticos partidarios de sostener una categoría amorosa peculiar y darle una situación también privilegiada en la historia literaria: el *Eros filadelfo* (ver bibliografía). Algunos casos: Goethe y Cornelia, Pascal y Jacqueline, Bernardin de Saint-Pierre y Catherine, Chateaubriand y Amelia, Dante Gabriel Rossetti y Cristina, sin contar el uso de modelos fraternales como ingrediente de la literatura erótica (Rilke, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Verlaine, etc.). La poesía amatoria del antiguo Egipto hace que los amantes se traten como hermanos, lo cual puede señalar alguna excepción al tabú del incesto, supuestamente universal. De todas formas, Thomas Mann tiene regocijantes escenas inspiradas en esta poesía, en *José en Egipto.*



Heinrich y Carla, Thomas y Julia (Lula) constituyen los filadelfos de una generación. El hermano menor los considera hermanos de la madre y los denomina «tíos». Vikko es el «sobrino» de sus hermanos mayores, Heini, Ommo, Jaju y Atta. En la generación de los hijos se repite el esquema: Erika y Klaus se consideran gemelos y todos los perciben como una unidad. La madre ve lo femenino del hijo compensado por lo masculino de la hija. El enamoramiento dramático de Klaus está patente en sus diarios. En cualquier caso, fungen de tíos de los menores, que forman parejas equivalentes: Golo y Mónica (él, soltero y ella, viuda, acabarán conviviendo en la casa paterna de Zürich), Elisabeth y Michael. Ciertos lazos matrimoniales (bien que blancos e incorpóreos) también ocurren en el espacio filadelfo: Erika se casa con el actor Gustav Gründgens, acaso un ex amante de su hermano Klaus, quien proyecta casarse con Pamela Wedekind, otra actriz, amante de Erika.

Tales escarceos no dejan de escandalizar a la buena sociedad de Munich. Los hermanitos Mann Pringsheim explotan esta situación destacada y la ponen en escena en el marco de la alocada y ruinosa Alemania de los años veinte. En 1930 llevan al teatro una adaptación de *Les enfants terribles* de Jean Cocteau: *Geschwister (Hermanos)*, en la cual personifican a los personajes incestuosos del original. Lo mismo ocurrirá, de modo supuesto, en la novela de Klaus *Encuentro en el infinito* (1932). Ya el padre, en *Sangre de welsas*, había retratado a su mujer y cuñado, gemelos, como amantes, lo cual motivó que los suegros mediaran para evitar su publicación. Katia, en sus memorias, desmiente el parecido.

El escándalo produce sus rentas. Al verse fuera de sí, con sus fantasías corporizadas por los hijos, Thomas paga: con el dinero del Premio Nobel (1929) los chicos compran dos coches, un gramófono y una casa de verano en la costa lituana, aparte de saldar las deudas por una vuelta al mundo, de la que obtienen un libro escrito a medias.

Teatro

Otro destino visible del clan es lo teatral. Carla Mann es actriz y suicida. Thomas y Heinrich tienen un teatro de marionetas, de pequeños, y Thomas es aficionado a enmascararse. Vikko lo recuerda, vestido de frac y evolucionando con patricia elegancia, a la vez que luciendo una máscara de cabezudo en forma de mono o, tal vez, de subnormal. No deja de ser una alegoría de ciertas actitudes del futuro escritor. Heinrich tiene una vida amorosa ligada con el espectáculo: su primera novia, la argentina Inés Schmied, es actriz (señalo lo sudamericano del origen, ya que la madre de los Mann



era brasileña); su primera mujer, María Kanová, también lo es. Tras su divorcio, se lía con una cabaretera, Trude Hestenberg. Finalmente, se volverá a casar, esta vez con Nelly Kröger, una chica de alterne treinta años menor que él, un poco a la manera como lo anuncia en su novela *Professor Unrath* (la versión cinematográfica, *El ángel azul*, confía los papeles al viejo Emil Jannings y a la joven Marlene Dietrich) y lo relata en *Un serio amor*.

Del lado de los Pringsheim se observa un fenómeno sugestivamente parecido. La madre de Katia, Gertrud Hedwig Dohm, ha sido actriz en su juventud. Alfred Pringsheim se enamora de ella y la pide en matrimonio cuando la ve representar a Julieta junto a un célebre actor de la época, Joseph Kainz. Años más tarde, Thomas habrá de enamorarse de Katia al verla retratada en un cuadro de Kaulbach, vestida de Pierrot.

Los Pringsheim Dohm tuvieron un apaño matrimonial muy civilizado, también en relación al teatro. La amante de Alfred, una soprano de ópera llamada Milka Ternina (para los aficionados: fue la maestra de Zinka Milanov) era recibida normalmente en casa, junto con una tía suya. Doña Hedwig, por su parte, salía al teatro sola o con amigos, en plan viuda que espera una oportunidad. Todo esto es cotilla, lo sé, pero también síntoma.

Ya quedó recordada la vocación teatral de Erika y Klaus. En ella se prolongó: fue actriz de cámara en Munich y mantuvo un cabaret literario, *El molino de pimienta*, junto con la gran actriz Teresa Giehse, que era su amante, en Europa y Estados Unidos, durante los años treinta. Todos los hermanitos Mann formaban, con sus amigos y vecinos, los Hallgarten y los Walter (hijos del director de orquesta Bruno Walter), un cuadro de teatro infantil, llamado «Liga de mimos aficionados alemanes». Los curiosos podrán ver a Erika en el papel de la gobernanta, en una adaptación cinematográfica no demasiado feliz de *Félix Krull*, dirigida en 1957 por Kurt Hofmann, y en la cual Horst Bucholz hacía de protagonista.

Aparte de razones sociales (el teatro privado era una costumbre de la alta burguesía en la época), la actitud histriónica tiene varias astillas de carácter clásico. El amor a la mujer exterior y escénica relaciona al clan con el mundo fascinante de lo irregular. El uso del disfraz es una estrategia para ocultarse pero, también, para construir una identidad fantástica ¿Qué otra cosa es la literatura?

Suicidios

Hay lugares que parecen predispuestos para los suicidas en ambos lados del clan. Por el lado de los Pringsheim, el hermano mayor, Erik (que será convertido en Erika, la hija mayor de los Mann), exiliado en la Argentina



por decisión de su padre, a causa de malos negocios, tal vez se haya suicidado, aunque otra versión señala que lo mató un capataz de su estancia, al descubrir que era el amante de su mujer. Los hermanos recibieron la variante de que había muerto al caer de su caballo en medio de las pampas. Lo cierto es que Katia pasa por alto el tema en sus memorias.

Del lado Mann el suicidio es más fuerte y persistente. Se suicidan las dos hermanas del escritor, Carla y Julia. Los hermanos, salvo Vikko, nada han escrito sobre estos hechos. En el caso de Carla, la filadelfa de Heinrich, Thomas se pronunció críticamente, lo mismo que haría, luego, con su hijo Klaus: el suicidio era un acto de deslealtad clánica.

Aparte de Klaus (1949) acabará suicidado el hijo Michael, con una mezcla de barbitúricos y alcohol, tras varios amagos anteriores, la Nochevieja de 1976. Una fecha que reunía al clan, en Alemania o en el exilio, de un modo litúrgico y con gran ocupación de Katia en cuanto a la cena, los regalos, la decoración de la casa, etc. Michael, sexto hijo superviviente de Thomas y Katia, fue un hijo no querido, según consta en los diarios del padre. Aparte del disgusto de la madre, que halló tardío un intento de aborto (los partos de Katia fueron siempre muy dolorosos y largos), el padre huyó de su lugar, emprendiendo un viaje. El suicidio de Michael fue ocultado, en principio, a su madre, que contaba 93 años, pero ella acabó enterándose y comentó con laconismo: «No quería envejecer».

El entorno de los Mann siempre tuvo una zona suicidal. Se suicidaron en sus cercanías: Olga, cuñada de Katia; Nelly, mujer de Heinrich; la hija de Arthur Schnitzler, el hijo de Hugo von Hofmannsthal, Wolfgang Hellmert, René Crevel (que fue amante de Klaus) y Ricki Hallgarten, amigo de niñez, pintor y compañero de aventuras homosexuales con Klaus, en el Berlín de la posguerra. Klaus, en prosa póstuma, define el suicidio del intelectual de su tiempo como una protesta contra la situación espiritual de la época y cita en su apoyo, aparte del mudo ejemplo que iba a encarnar, los casos de Virginia Woolf, Ernst Toller, Jan Masaryk, Stefan Zweig y su mujer. La fórmula de Klaus es de una espantosa y patética lucidez: el hombre que logra derrotar a su esperanza por medio del suicidio, se torna invencible. No acepta el chantaje de la supervivencia y alcanza la libertad, cabe agregar, recordando a Dostoievski: la verdadera libertad es la indiferencia ante la muerte.

Suicidio y autobiografismo aparecen ligados en nuestro grupo gentilicio, y Michel Braud ha escrito unas sugestivas páginas acerca del posible vínculo entre ambas categorías (ver bibliografía). Desde la puesta de Dios entre paréntesis, o la muerte de Dios, el hombre se convierte en dueño de su vida y de su muerte. Ninguna de las dos es sobrenatural ni lo sobrepasa. No ha de soportar la vida como una misión impuesta por el Creador, tam-

poco la muerte. Ésta ya no es el acceso a la vida eterna, sino una experiencia personal. La vida no apunta a un fin superior: en verdad, no apunta a ningún fin, apenas si tiene un final. Ni siquiera la historia alimenta el curso de la vida como destino, como tiempo destinado a algún lugar.

El suicida, por su parte, destruye algunos valores que la sociedad tiene en cuenta: su cuerpo, en primer término. En este sentido, el suicidio es un acto ácrata de afirmación humana frente/contra la sociedad. El libertario está solo y, si se suicida, está trágicamente solo en un escenario montado por él mismo para el monólogo final, el final silencio. Es un acto libre porque el sujeto se apropia, con él, de su propia finitud, decide cuándo acaba su vida. Suicidarse es prescindir de todos los poderes de este mundo, ya que en el otro no hay ninguno.

La literatura autorreferente, a la cual son obsesivamente aficionados los Mann (diarios, autobiografías, memorias, cartas, confesiones y conversaciones) tiene alguna íntima ligazón con el suicidio, lo que Thomas Mann, con coqueta ironía romántica, llamó «simpatía por el abismo». Ambos son maneras de apropiarse de sí mismo y de definir cuándo acaba la historia. Tener que escribir una autobiografía y, mejor, un diario, es un modo de prolongar la vida: mientras haya una página por escribir, he de estar vivo para hacerlo. También, se trata de poner una finalidad a la existencia, al ponerle un fin, un final: escribir la propia historia. Contarme es sobrevivirme: me sobrevivo a la destrucción del tiempo y del olvido y me sobrevivo antes del día final, que yo determinaré.

El padre

El padre se llama Thomas Heinrich. El nombre se divide entre los dos hijos mayores. Es como si recibieran la mitad del padre cada uno. Soportarán mal esta repartija y lucharán por reconstruir la totalidad, por quedarse con el conjunto de la herencia. Thomas lo tiene más difícil, porque es el secundogénito (como Henry James y Antonio Machado) pero cuenta con el apoyo materno, seguro aunque peligroso.

El senador Mann y su mujer, Julia, muestran caracteres comunes que los asemejan al encuentro de dos gemelos, que tanta vigencia cobra en la literatura de su hijo Thomas: ambos tienen padres de éxito y madres que mueren de sobreparto; cuentan con un hermano premuerto; se casan obedeciendo a pactos de familia y no a la espontaneidad amorosa; sus hijos no serán comerciantes, como los antepasados de ambas ramas.

La coincidencia caracterial y la distancia sentimental hace que la pareja esté muy estructurada. Este poder de estructurar(se) será heredado por Thomas



y no, curiosamente, por el primogénito. Un burgués patricio, elegante como un aristócrata, se casa con la mujer más bella de Lübeck que, ¡oh detalle riesgoso!, no es alemana. A esta irregularidad se irán sumando otras: la quiebra del negocio familiar, el hundimiento político del senador cuando los socialistas ganan en Lübeck (a la corta Heinrich y, a la larga, Thomas, se harán socialistas) y la enfermedad terminal, el cáncer.

Los hijos reciben de Herr Mann (vaya palabrones: Señor Varón, Señor Marido) un doble decreto: vosotros debéis ser virtuosos comerciantes, como yo y, de igual modo, habréis de arruinaros, malogrando siglos de prosperidad. Un decreto decadente, si los hay. Thomas hará la síntesis contraria: no seré comerciante, triunfaré como artista. Seré trabajador como un burgués y privilegiado como un noble.

El padre, para Thomas, es, sobre todo, una mirada emitida desde lo alto, desde las alturas del alma, como si careciera de cuerpo. Exige señorío, dominio. No amor, sino angustia de renuncia. El arte puede ser una manera de escapar al control paterno. Solaparse en la escritura, enmascararse, disfrazarse para no ser reconocido por el inquisidor lúcido e implacable. No en vano, Thomas se siente atraído por el catolicismo, sobre todo al instalarse en Munich. Le tienta el secreteo del confesionario, desnudar el alma (ya que no el cuerpo) ante otro varón, dotado del poder y la misión de absolverlo. Otras aficiones de Thomas —el diario íntimo y el psicoanálisis— se orientan en la misma dirección: el discurso privado, el inconsciente. Su actitud como padre es una manifestación de obediencia al rol, a una suerte de fatalidad biológica, no vinculado al erotismo. En esto, lo más probable es que imite al padre. Su alma es hija de su padre; su cuerpo, de su madre. Los embrollos consiguientes llevan a una dicotomía muy tajante y a la busca de una síntesis mítica, la androginia.

El arte vuelve a ser esta salida terciaria a las contradicciones. Si el ideal noble es *dienen* (servir) y el burgués, *leisten* (producir) ambos confluyen en la productividad artística. La obra está dotada, efectivamente, de esa doble productividad. Pero la combinada dirección de los elementos hace, de nuevo, a la confluencia andrógina: el norte paterno es «maternal»: auditivo y romántico. El sur materno es «paternal»: visual y clásico. «El estilo del escritor es, en último término, la sublimación del dialecto de los padres», escribe Thomas en 1926, a propósito de Lübeck.

De las páginas, escasas, dedicadas a su padre, poco podemos saber de éste a través de Thomas. Lo retrata como si fuera él mismo: autocontrolado, exitoso, admirado y respetado por gente de toda clase, elegante, cuyo mundo es la ciudad, centrada en su casa. Es evidente que lo ha asumido como rol, como abstracta forma espiritual, borrando sus peculiaridades, sobre todo las corporales.

Härle (ver bibliografía) halla que la figura paterna es, para Thomas, un perseguidor homosexual que se borra, en el trauma de la adolescencia, por la maduración genital. Thomas la transfiere a su hijo Klaus y, tal vez, también, a Golo. La identificación con la madre, producto del mismo deseo materno, lleva al temor de ser feminizado (sodomizado) por el padre. La no realización de esta escena convierte en enigmática la relación sexual entre varones, la mutua penetración. Hay casos modélicos recogidos por el psicoanálisis: el pintor Haitzmann (siglo XVII) y el presidente Schreber, analizado por Freud.

La mirada paterna se convierte en un elemento constante de la intimidad del hijo. Transformado en el demonio o en el sol, es el gran mirón de la biografía filial. Todo lo legaliza, pero mediante la paranoia. A veces, se proyecta en la figura del doble, el acechante *Doppelgänger* romántico, que es el ser amado, objeto de fobia. Se lo comparte por medio de algún símbolo, por ejemplo el dúo de violines, o de violín y piano, que Thomas conforma con su amado Paul Ehrenberg (el violín es masculino y el piano, femenino, en la simbología thomasmanniana). El doble puede enmascarar al «ángel del veneno», portador de la sífilis, amado de Dios y estigmatizado por tan terrible amor. En el diario, la disociación (yo soy el mirón y el mirado) vuelve a repetirse. Esas dos mitades del yo se reencuentran en la obra, la escritura que es el cuerpo fantástico dotado de ambos sexos (cf. el ángel de Rilke, analizado por Lou Salomé). Esto lleva a la omnipotencia del artista, elegido de Dios que puede crear, como Wagner y Fausto, en Goethe, al homúnculo, sin unión sexual. Es el hombre total —por lo mismo: inhumano— que carece de padre y de madre. Una suerte de chamán, si se quiere. Y una utopía narcisista: estoy totalmente dentro y fuera de mí. Soy hombre y mujer, las mitades reunidas de los gemelos. La re-unión del andrógino en la pareja Thomas-Katia.

El cuerpo del padre permanece enigmático. Lo es el propio cuerpo, para Thomas, quien no vive su vocación homosexual. Se busca la belleza viril en el cuerpo del otro por medio de la mirada, y se lo fantasea siempre joven, de modo que equilibre el envejecimiento y la decrepitud del cuerpo propio.

La madre

Nacida en Brasil, educada en portugués y en el catolicismo, criada en país cálido, lleno de selvas y de cuerpos oscuros y semidesnudos, Julia da Silva Bruhns es llevada a Lübeck, medio protestante, donde se habla alemán y en el cual todos se cubren del frío. Julia ha de olvidar su tradición sudamericana, donde queda el *diabo*, objeto de culto religioso en Bra-



sil, y que se transforma en el Diablo fáustico, sin duda transmitido al hijo Thomas. Ella quiere ser actriz y cantante, pero su preceptora se lo prohíbe. Ama a un señor Stolterfoht, con quien no se casa. El primer nombre de Thomas es Paul, un nombre tomado de dicha familia. Y Paul se llamará el gran amor juvenil de Thomas. Lo tachado y maldito. Lo seductor y caliente que quedó en el sur, vuelve en el hijo favorito de Julia.

Ella, muy probablemente, no ame a su marido. Es una de las condiciones del modelo matrimonial. El ser amado está lejos y se vuelve intocable. Otro modelo para el hijo Thomas. Tal vez sea la amante de Alexander von Fielitz, el joven músico que frecuenta la casa y que le dedica el ciclo de canciones *Eliland* (un país utópico, como el Orplid de Mörike que aparece en las canciones de Hugo Wolf). Gerda Arnoldsen, en la novela de los Buddenbrooks, tiene un amante y es seducida por un profesor de música, que inficiona el tóxico wagneriano al pequeño Hanno.

Thomas nos deja una imagen idealizada de su madre. Protagoniza el idilio del niño a solas con ella, en la sala donde Julia toca el piano y canta, quizá llevándose a las manos y a la boca la música de Fielitz (el hijo Vikko lo convierte, en sus memorias, en un pariente). No rivaliza con el padre, que no la ama, ni con el primogénito, que no es amado por la madre. Para divertir a su madre, Thomas imita a los conocidos de la casa y monta un teatrillo de marionetas. Mientras, el joven Heinrich se va de putas. En los dibujos de adolescencia que éste nos ha dejado, aparece la madre cortejada por un militar y Thomas, siempre, como un bebé desatendido o como un niño callejero, excluido de la alcoba donde el padre agoniza e instaura su herencia en el primogénito.

A la muerte del padre, Julia decide marcharse de Lübeck e instalarse al sur, en Munich. La casa será, ahora, suya. Y meridional. Su nieto Klaus la recuerda cantando modiñas del Brasil, en un idioma que nadie entiende y con una música que suena a cachonda. Ella ha roto la tradición racial de los Mann y fundado una familia mestiza. Los hijos serán, a medias, incluidos y excluidos de la Alemania pietista y hanseática paterna. El mestizaje no es síntesis, sino conflicto. Artistas contra filisteos (en Thomas), revolucionarios contra burgueses (en Heinrich), ciudadanos alemanes y ciudadanos del mundo (en ambos). Fuera del piano, la abuela Julia es, para el pequeño Klaus, una vieja gris y lacrimosa, que siempre habla de enfermedades y muertes. Se junta con su consuegra Hedwig para evocar a Carla y Erik, los hijos suicidas. Klaus percibe su decreto: «Hay que creer en lo que dicen los mayores y es mejor no saberlo todo».

El sur es el lugar mítico de lo materno. El abuelo de Julia se ha ido a vivir a Italia. Su padre, Luis, al enviudar, se casa con su cuñada Emma y permanece en Brasil. En la obra de Thomas, el sur (los países meridiona-

les donde enferma Tonio Kröger y muere de peste Gustav von Aschenbach) y la parte sur del cuerpo, son el espacio del placer y la disolución, el encuentro con el cuerpo materno. Su último libro, *Félix Krull*, se interrumpe para siempre cuando el personaje proyecta viajar a la Argentina, al continente natal de la madre.

En una aguda prosa autoanalítica, Thomas cuenta cómo descubre, por el sabor dulce de una golosina en forma de ciudad, que existe Venecia. Es el mazapán que se da a los niños de Lübeck y que comen las cautivas de los serrallos turcos. *Marcipán* es «pan de marcos» y San Marcos es el patrono de Venecia. Thomas intuye, en esa dulzura sin palabras que le cierra la boca, que existe otra ciudad llena de torres y minaretes, al sur, la contrafigura de Lübeck. Los dos puertos, las dos puertas del cuerpo, ligados al acto de alimentarse, de vincularse con la madre. La puerta elevada y la sobejana. El mazapán, por otra parte, se hace con harina de almendras y los ojos almendrados son un rasgo de fascinación en ciertos personajes de Thomas. El alumno Gosslar y Katia Pringsheim, ambos de origen judío, tienen ojos almendrados, lo mismo que Phibislav Hippe y Claudia Chauchat en *La montaña mágica.*

La madre suministra a Thomas sus modelos amorosos. Uno es el amor romántico, amor a la dama despiadada que resulta inaccesible y cuya errancia dota al amante de vaguedad y extravío. Es la disolución nocturna. Otro es el amor platónico, la atracción por el efebo en trance de madurez genital (Tadzio), que simboliza el sumo bien y la suma belleza, en una suerte de figura intersexual. Es la nitidez del mediodía. La ironía rompe el hechizo sentimental, Heine acude en ayuda del buen gusto de Thomas para contrarrestar a Theodor Storm. Hans ama a Claudia y guarda, en lugar de su retrato, la radiografía donde ve sus pulmones roídos por la tisis. Teñido y maquillado como un *clown,* Aschenbach persigue a Tadzio por las pestíferas calles de Venecia. El arte reúne los extremos en el espacio sintético de la ironía, como Nietzsche reúne a Baco y a Cristo en el demiurgo.

Thomas

Thomas hereda la omnipotencia materna. Julia ha logrado mestizar la germánica estirpe de los Mann (los varones, los maridos), cerrar el negocio hanseático y trasladar la casa familiar al sur. En 1930, al escribir su *Resumen de vida,* Thomas decreta que morirá a los setenta años, en 1945, a la misma edad en que murió su madre. Se identifica con ella, como si no estuviera legitimado a vivir más que Julia. Las cosas ocurren de otro modo pero lo cierto es que, por 1945, sufre un cáncer de pulmón, del cual lo



operan y cura radicalmente. A veces, se complace en repasar su vida y observar que responde a un secreto orden matemático: nace a mediodía (¡como Goethe!), escribe su primera novela a los veinticinco años, se casa mediando los treinta, escribe su segunda novela a los cincuenta, tiene tres hijas y tres hijos, piensa morir a los setenta, a una novela breve corresponde una larga (*Tonio Kröger* y *Buddenbrooks, Muerte en Venecia* y *La montaña mágica*). Su misma tendencia a la inhibición sexual puede corresponder a la fantasía de una retención seminal y una erección perpetuas. Resistir al coito es huir de la castración que significa eyacular, ablandar el órgano. Esta fobia a la unión sexual se compensa en la torrentosa escritura: diseminación y fecundación. La necesidad de una producción regular, vigilada y autocomentada, puede equivaler a otra fantasía complementaria: el parto intermitente. El escritor es un organismo andrógino que se fecunda y pare.

El arte como redención, como lucha victoriosa contra el demonio, como descenso a los infiernos (catábasis) y ascenso a la luz, todo por obra de un mismo demiurgo, es un ejercicio de omnipotencia que persigue salvar la unidad del yo en la dispersión del mundo. Convertido en símbolo, el artista produce una nueva realidad: la obra. Thomas vence al demonio, en tanto Heinrich se resigna ante él y Klaus se hunde en su tiniebla maternal, tibia y aniquiladora.

Por eso, el ídolo insidioso de Thomas es Richard Wagner, que propone la redención de la humanidad por la nueva religión del arte, obsesivamente practicado en una suerte de liturgia, de espacio poblado de insistencias y fetichismos. El artista se aparta de la vida burguesa y cultiva una interioridad desértica donde construye una ciudad centrada en él mismo. Una distancia inerte y melancólica lo preserva del mundo del placer, la fecundidad y la alegría.

Ególatra y egocéntrico, este artista es microcosmos, símbolo y depósito. Parece, a veces, un príncipe: su vida está extremadamente formalizada, poblada de investiduras, de imágenes propias muy idealizadas y de pasiones reducidas por la fría lucidez, como el Klaus Heinrich de *Alteza Real*.

Conservador en tanto defiende el mito, demócrata en cuanto psicólogo, el artista moderno que propone Thomas es el minero de Novalis, que se hunde en la montaña para cautivar la luz helada del diamante, que es carbón envejecido. Sintetiza, en otra *Aufklärung*, las luces de la razón y la oscuridad romántica (de nuevo, y van tantas, Nietzsche). El amor será siempre peligroso para él: el calor que ablanda y la pasión que extravía: el sur materno y demoníaco. Eros es la palabra, real pero inalcanzable, como Tadzio perseguido por la mirada de Aschenbach a través de la ciudad de la muerte. Igual hace la palabra con su objeto, tendiéndose entre la elocuencia y la mudez. Entre el sentimentalismo y la ironía sádica, el artista

odia a ese mundo que le está vedado y del cual obtiene la inspiración (la respiración) para la obra. El odio es un sentimiento destructivo pero también analítico, y se compensa con la productividad que llena los intersticios producidos por la fragmentación del análisis. Thomas se instala en la dialéctica dispersión/cohesión: apartamiento del mundo y Eros del trabajo.

Si se buscan las raíces psicológicas de esta doctrina, en Thomas puede verse que lo amenazan, desde pequeño, las fobias sexuales que le impone su identificación con la madre, forcejadas por la obligación de «hacer de padre» (buscar lo viril en sí mismo y no en el otro) para poder legitimarse como único heredero y desplazar al primogénito. Grotescamente, lo que su hermano Heinrich le propone precozmente: es un pobre adolescente que necesita una «cura de sueño» con mujeres, o sea con las prostitutas que él, Heinrich, frecuenta con tanto provecho pedagógico.

En su imaginario amoroso, Thomas suplanta al odioso primogénito por su amado Paul, que es huérfano de madre y ha sido criado por una cantante, Hilde Distel. Es el hermano ideal. En su cuento *La voluntad de dicha* lo convierte en Paolo Hofmann, que muere en su noche nupcial. Lo mata cuando Paolo va a acostarse con una mujer. Igualmente mal acabará el violinista Rudi en *Doktor Faustus*. El sadismo deshace la imagen sentimental. Dos varones se besan sólo una vez en toda su obra: es cuando el hipnotizador Cipolla besa a Mario, en *Mario y el mago* («Mago» es el apodo que le dan sus hijos mayores, Erika y Klaus). El mago es la alegoría del dictador fascista y es un grotesco homosexual. El par homosexualidad/fascismo reaparece en Adrian Leverkühn.

Para compensar la fobia al encuentro sexual, Thomas hace del ojo su órgano erótico por excelencia. El ojo paterno, quizá. Sus diarios muestran hasta la saciedad que la mirada del escritor se pasea, en la calle, buscando al bello muchacho sin nombre, ofrecido por la casualidad, que desaparece apenas advertido. En el otro extremo, en sus narraciones nunca se describe el acto sexual (solitario o dual). La fobia se desplaza a la muerte, escena que sí es narrada en abundancia. La muerte fascina y horroriza, convertida en metonimia de la «pequeña muerte» coital.

Thomas se enamora de una niña disfrazada de Pierrot, personaje de sexo incierto, suerte de Tadzio femenino, pintada por Kaulbach. A la vuelta de los años, conoce al modelo, que es Katia Pringsheim. Es una rica heredera, ilustrada, estudiante de ciencias, que tiene cuatro hermanos, como él. La simetría debe ser un factor erótico importante, lo mismo que la novelería del cuadro. Los Pringsheim son ricos, como fueron los Mann, y viven en un palacio renacentista de la luminosa Munich del novecientos.

Thomas se reenamora: la muchacha se convierte en princesa, reinecita, la mujer que le reconoce su grado principesco o regio (el artista que reina



en su desierto egolátrico). Más que amor hay fe en la fascinación de Thomas por Katia. Fe en la redención: ella lo hará padre al convertirse en madre, le abrirá el espacio donde puede incorporar la figura paterna y sustituir a la madre diabólica por la novia angelical. En ese tiempo Thomas escribe a un amigo:

> No puedes creer cuánto amo a esta criatura. Cada noche sueño con ella y me despierto con el corazón herido. He tratado varias veces de renunciar a ella. La muerte me parece una débil renuncia ante la vida sin ella.

Katia es la conversión de su vida, el nuevo nacimiento a partir de la madre iniciática. Es el abandono de la ascesis estética por el mundo de la fecundidad, el matrimonio burgués y la dicha como servicio. Ella será la madre de sus hijos, la dueña de casa que le resuelve toda la gestión doméstica para que él pueda ensimismarse en su obra, y la enfermera de sus depresiones intermitentes, propias de quien lleva un inamovible duelo por el objeto perdido al comienzo de la historia. A sus anemias súbitas ella acude con la fórmula consoladora: «Lo has hecho lo mejor posible».

La esposa tiene devota admiración por el marido. Tal vez no exactamente amor. Su modelo erótico no parece claro, aparte su filadelfia con su gemelo Klaus Pringsheim, que es homosexual, y alguna pequeña historia pasajera con otra mujer, apuntada por Thomas en sus diarios. Desde luego, la sexualidad no es importante en esta relación. Katia es, probablemente, una insatisfecha sexual cuya queja corpórea es la enfermedad (tuberculosis, etc.). Ni sus ocho embarazos, ni sus penosos partos, ni sus recaídas, impedirán que muera casi centenaria.

Los diarios de Thomas contienen algún indicio de las conversaciones íntimas con Katia. Él le confesó su atracción por otros varones y describió las dificultades compulsivas que tenía para hacer el amor con ella. Katia nada hacía por brindarle placer y él, a menudo, se veía inhibido de eyacular, lo cual coincide con lo dicho anteriormente. Thomas y Katia, en palabras de él, se aman «con calma e indiferencia».

Los hijos, a menudo, lo ven como el hermano mayor. Son todos hijos de una madre cuyo marido semeja un fantasma nocturno, que aparece para ella sola y los demás no conocen. Acaso, el fantasma del señor Mann, el padre sin cuerpo de Thomas. En *El elegido*, la mujer que tiene un hijo con su hermano y luego es amante del propio hijo incestuoso, puede ser la imagen fantástica de esta madre-hermana, la versión permitida de las dos Julias (la madre y la hermana suicida, pareja filadelfa de la adolescencia). Por esta curiosa vía, Katia es también una defensa contra las mujeres que lo acechan, lo aman y lo agobian con su amor, queriéndose meter en

su vida. En los Estados Unidos tiene una pequeña corte de Gorgonas: Molly Shenstone, Agnès Meyer, Dorothy Thompson.

En cuanto a los hijos, veremos la imagen que recogen del padre. Es una larga serie, desigual pero con rasgos comunes: siguen atrapados en la red del clan. No deja de llamar la atención esta fecundidad en una mujer a la que el ginecólogo recomendó no parir durante los primeros cuatro años del matrimonio. La mutua inexperiencia de los cónyuges (irónicamente comentada por Thomas en la noche nupcial de José) lleva a que, a los nueve meses de enlace, nazca Erika. Ambos quedan desilusionados. Comparten una misma y simétrica fobia a las mujeres e inculcarán en la niña todas las «virtudes varoniles» posibles.

Heinrich

En oposición a Thomas, la imagen de la madre que nos deja Heinrich es poco halagadora: doña Julia es inquieta, pero adulona y mentirosa. Tempranamente, Heinrich tiene una aventura con su prima Alice Haag, que le vale poco menos que una maldición familiar, encabezada por su madre. Desde entonces, el primogénito va a buscar amores en las orillas y siempre hallará a unas mujeres en estado de ser salvadas. Mujeres de pueblo engañadas por señoritos, chicas de buena familia pero descarriadas, cortesanas de lujo, cabareteras.

En casa queda la despectiva madre, que prefiere al otro, y la hermana Carla, su filadelfa. La dicotomía es igual a la de Thomas con los varones: amor romántico para la mujer amada (metonimia de la hermana favorita) y amor carnal (esta vez, llevado a cabo) con la marca de la trascendencia, la catarsis redentorista. En una temprana poesía, «Mysterium», Heinrich describe a la mujer amada, bella porque irreal, como los Tadzios de Thomas:

> Atormentado por la belleza que en el aire flota,
> atormentado por abandonarme a su bajeza (...)
> Y venga la muerte en tu pecho
> y sea fundado el infinito.

La muerte, que libera al cuerpo, se asocia con el «verdadero» amor. Viceversa, la belleza (la ideal belleza platónica) se degrada al bajar del cielo a la hondura del cuerpo. Sólo es eterno, entonces, lo que está muerto. La muerte es la vía de acceso a la belleza eterna.

La historia de Carla, por su parte, parece una novela de su hermano preferido. Tiene un adorador platónico, enamorado de sus manos de virgen italiana, un rico judío llamado Alfred Fletcher, quien le suministrará el veneno para el suicidio.

La sorda guerra entre los hermanos, con episodios de ruptura total (por razones políticas, en la primera guerra europea), tiene su desenlace en los Estados Unidos, durante el exilio. Es la historia de la definitiva sumisión del primogénito. Thomas se complace en detallarla en sus diarios.

A fines de 1941, tras una riesgosa fuga de la Alemania nazi y la Francia ocupada, Heinrich llega a los Estados Unidos. Está en la miseria y vive de los cien dólares mensuales que le pasa su hermano. Heinrich, que llegó a ser el escritor más leído en la república de Weimar, ofrece sus libros y guiones de cine y nadie se los compra. Cae en la depresión y la paranoia. «Es un consuelo que la casa paterna tenga varias moradas. Sería descorazonador que sólo tuviera una», escribe sibilinamente Thomas en su diario del 14-5-1943. Sin duda, la casa del padre es la suya. Al fin, la suya.

Nelly, la última mujer de Heinrich, se emplea en una clínica y gana algún dinero. Pero es un ser conflictivo. Se emborracha, monta números en las fiestas de familia, telefonea informando sobre supuestas enfermedades. Acaba suicidándose a fines de 1944. En el extremo de la miseria, Heinrich vende todas sus cosas, incluidos los autógrafos de su glorioso hermano. No tiene ni para pagar el teléfono y cae en total aislamiento, sobre todo durante los frecuentes viajes de Thomas y su mujer, siempre en conferencias y actos públicos. La doméstica de Heinrich suele encontrarlo sucio, vestido de calle, durmiendo, sentado en la cama.

En febrero de 1950, se piensa reembarcarlo hacia Alemania, donde la Academia de Berlín le daría un empleo, aunque fuera simbólico. Pero su abulia lo lleva al colmo de no querer ir al sastre por la necesaria ropa nueva. Por fin, el 11 de marzo de 1950, tras escuchar un concierto de música de Puccini (su compositor favorito) por la radio, muere, víctima de un ataque cerebral. Su cuñada Katia se ocupa de los trámites funerales.

Thomas es el único sobreviviente de los cinco. Aprovecha para reflexionar sobre los problemas sexuales de la familia. En la mesa de trabajo de Heinrich se han encontrado unos dibujos obscenos. En los últimos tiempos, se la pasaba dibujando gordas mujeres desnudas, acaso las voluminosas prostitutas hanseáticas de su adolescencia.

La herencia paterna

Con la muerte de Heinrich, decadente y sometido al secundogénito, Thomas queda solo como dueño de la casa y propietario de la historia familiar. Es la historia que lo señala como mayorazgo de la herencia paterna. Es, efectivamente, el elegido.



La relación de los hermanos parece hecha de fatalidad, de destino fraterno y de lucha a muerte por la herencia. No hay una para cada cual, sino una para los dos, la fantasía de reconstruir el nombre del padre, no sus mitades.

Desde pequeños, la disputa por un símbolo paterno es clara. Un violín de juguete (el violín será un atributo viril en las novelas de Thomas), luego, el bigote paterno, que cada hermano recorta de modo distinto. La madre juega a favor de Thomas, como forma de destronar al primogénito. Éste, siguiendo el ejemplo del padre, caerá en la abulia, el abandono y la resignación. Los padres, evidentemente, ofrecen este modelo competitivo de relación. Pelean por sobreponerse uno al otro, en lugar de mostrar su afecto mutuo y derivado a los hijos. Quien se quede con la casa paterna tendrá derecho a contar la historia familiar y es doña Julia quien fantasea adquirir este privilegio a través de Thomas.

Por eso, los libros que escriben uno y otro se parecen, como si quisieran escribir el mismo libro. De algún modo, disputan por la legitimidad de la historia. Son Caín y Abel, pero quien percibe la síntesis (Edipo) sólo es Thomas: es el defectuoso que, asumiendo la transgresión, hace manifiesta la Ley de la Ciudad. El pueblo lo expulsa y le declara su amor, como Alemania. En *El Elegido*, el fruto del doble incesto llega al papado y a la santidad.

A partir de un modelo común, las óperas wagnerianas, con sus embrollos de tentación y redención, heroísmo y bastardía incestuosa, ambos hermanos elaboran ejemplos sexuales distintos. Heinrich es un cachondo, pero la vida sexual, para él, poco tiene que ver con la imagen inalcanzable de la mujer amada. Las mujeres de Thomas son, de algún modo, lo mismo: princesas heladas o seductoras sádicas. Las dos mitades de la Kundry wagneriana. Sólo que en Thomas se elabora una fobia sexual que se origina en el terror a la homosexualidad y que se idealiza en una suerte de depresiva tentación monástica, de repugnancia por el mundo donde vive el veneno que oculta a la belleza (el sexo) y que apunta a una suerte de nirvana sexual, la falta de apetitos de la vejez.

Tal vez Thomas estuviera enamorado de su hermano y, ante lo inaceptable de la situación, desplazara inconscientemente el ser amado a otro varón, aceptado como tal pero cubierto por la prohibición moral. O tal vez odiara a su hermano y buscase en el amado a un hermano aceptable. O quizás hubiera episodios alternativos, como en cualquier novela psicológica francesa de las leídas por los jóvenes hermanos Mann. Ambos fueron malos alumnos y dilettantes. Creyeron en una suerte de epicureísmo intelectual: el placer lleva al saber. El disfrute simbólico se convirtió en una ética del artista, según el modelo decadentista que aprendieron en Hermann Bahr, Hofmannsthal y Paul Bourget. Ambos buscaban una síntesis entre natura-



lismo y esteticismo, como la propuesta por otros hermanos, los Goncourt, en disidencia con el naturalismo dogmático de Emile Zola.

Si se leen sus libros similares en paralelo (*En una familia* de Heinrich y *Buddenbrooks* de Thomas, por ejemplo) se advierte que, remontándose desde el misticismo sexual wagneriano hacia atrás, se llega a dos variantes de la renuncia goetheana: la renuncia del monje y la del libertino, el antes y el después de la vivencia, la narración del mundo al que no se llega y del mundo del que se retorna. Finalmente, se accede al símbolo, o sea al arte.

¿Envidiaba Thomas la capacidad gozadora de su hermano y éste, la habilidad literaria de aquél, tan superior a la suya? Ya desde chicos, con quince y once años, las peloteras eran graves: compartiendo la alcoba, pasan un año sin hablarse.

Los hermanos tenían, en la intimidad, escasa admiración mutua, a pesar de que en público parecía lo contrario. Thomas hallaba obscenas las novelas de Heinrich, lecturas de mero entretenimiento, obras de escritor pero no de poeta, superficiales y apresuradas. Heinrich, por su parte, pensaba que Thomas era un escritor «extraordinariamente malo», pero tanto que sólo podía juzgarlo un crítico extraordinario como el propio Heinrich. Un escritor lacrimoso, afectado, falso y frívolo. Alguna vez se lo insinuó, diciendo que Thomas era alemán y él, por sensibilidad meridional, era extranjero. Como su madre.

Vikko

Víctor, el menor de todos, es el «pequeño héroe» de su madre. Queda fuera del clan y no recibe los reflejos del par padre/madre. Thomas lo consideró el único sexualmente normal, porque era capaz de engañar a su mujer (sic).

En su testamento, el señor Mann menciona a los cuatro mayores: censura las inclinaciones literarias de Heinrich y la vivacidad de Julia. De Thomas y Carla dice que son tranquilos y prácticos: harán carrera en sus profesiones. De Víctor no dice nada. Esto excluye al Benjamín de la herencia pero también de toda la morbosa complejidad del clan. Hay un elegido, que es Thomas, y un tachado, Víctor.

Por eso las memorias de Vikko se llaman *Éramos cinco*. Es como decir: ojo, que no eran sólo dos, los famosillos, ni siquiera cuatro, sino que estaba yo también.

Vikko no recuerda a su padre ni la casa de Lübeck. Es hijo de su madre y de Munich. Con todo, la distinción clánica funciona: los chicos muniqueses le parecen groseros, sucios y maleducados, aparte de que no entiende el dialecto bávaro.

Mientras sus hermanos escriben (incluidas las hermanas: Julia, versos; Carla, relatos) él recorta escritos y los pega en un cuaderno: catálogos, octavillas. Residuos de escritura. Un momento memorable de su infancia es cuando le cortan los bucles. Le quitan un atributo femenino y se reconoce como varón.

Los hermanos mayores, a los que denomina «tíos» componen para él un *Libro ilustrado para niños bien educados*, lleno de fantasmas y monstruos. Son una pareja de padres que asustan al pequeño, quizá porque ellos también están asustados y, como Víctor, han sufrido el pavor nocturno de Hanno Buddenbrook.

Katia

Klaus Mann evoca la casa de sus abuelos Pringsheim en Munich como un palacio poblado de antigüedades renacentistas. Entre tapices y platerías, las preciosas y frágiles cerámicas parecían a punto de quebrarse. En este mundo primoroso y quebradizo se cría Katia, chica estudiosa y con vocación de científica, que se casa con Thomas Mann, el escritor más notorio en la Alemania de principios de siglo, para convertirse en dueña de casa, madre prolífica y suerte de Maruja ilustrada, que va por todas partes a la sombra de su glorioso marido. Tal vez la seduce la heredada (y decadente) solidez del clan lubequés, menos brillante pero menos leve. Katia se casa con ese personaje que llamará en sus memorias *Mein Mann:* mi Mann, mi varón, mi marido.

Mientras Klaus Pringsheim, su hermano gemelo, es partidario de tal matrimonio, los Pringsheim mayores tienen sus reparos. Thomas les parece un «capitán de caballería enfermo del hígado» y su acento nórdico les suena pintoresco y afectado, por su nitidez y dureza. Lo mismo ocurre en Berlín. Thomas es, finalmente, un hombre de provincia. La aristocracia bávara todavía habla dialecto con la servidumbre (como recuerda Annette Kolb), alemán canónico en actos protocolarios y, a veces, el querido francés de toda la vida, en los salones.

Katia no abunda en detalles personales de su vida con Thomas. Insiste en lo desagradable de tener hijas mujeres pero no recuerda nada de sus amigos de juventud ni roza apenas el tema homosexual: Tadzio observado en la playa del Lido, durante un verano de los años diez. Su conclusión es sibilina: «No he podido hacer en mi vida lo que habría querido hacer». Bien, pero ¿identificó su deseo como para cumplirlo? ¿No fue siempre el instrumento del deseo de Thomas, que era la encarnación del fantasma paterno del clan?



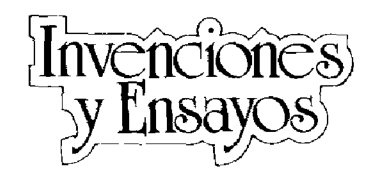
Los hijos la evocan de modo ambivalente. Klaus la ve misteriosa y cercana, en tanto el padre es nítido pero distante. Golo piensa que los años felices del matrimonio fueron los primeros diez: paz, bienestar, celebridad. También recuerda que, poco antes de morir, Katia confesó a una amiga que se había casado sólo para tener hijos. El marido era la «inteligencia lógica y jurídica» de la mujer, que permaneció como una niña y que, en medio siglo de coyunda, jamás pensó en tener otra relación. Katia amó a Thomas, lo sirvió y lo admiró, aunque él le contestaba con medias palabras y nunca pareció interesarse demasiado en lo que ella decía.

Ocupada en la crianza de los niños y la gestión de la casa, Katia es como una servidora de lujo del marido, pero también su castellana. Él no puede salir de esa casa donde siempre está ella, irremplazable en todo sentido. La relación de dependencia es mutua: compulsiva, estructurada por la distancia de los roles, pero imprescindible, no menos para el famoso escritor que para su fiel compañera.

Erika

Sana y robusta como un varón, sin pavores nocturnos, Erika recibe el doble peso de la primogenitura y la femineidad rechazada por los padres. A veces, firma sus telegramas con la palabra *Mann* (varón). No se trata sólo de su lesbianismo, sino de la posible herencia: es la mayor, pero también «el» mayor, acaso la depositaria de fantasías de «irregularidad» que los padres tienen y no se atreven a realizar. En cualquier caso, el padre no quiere que ella tenga otro hombre que ese *Mann* (cf. el sueño anotado en el diario del 19-12-1947). Erika, por su parte, tras una juventud viajera, de actriz, periodista y cabaretera literaria, pasados los cuarenta, vuelve con los padres, que se han quedado solos por la muerte de Klaus y el casamiento o mudanza de los otros. Thomas, suerte de Wotan que ansía una hija pero al precio de que sea lo menos femenina posible (de nuevo, el insistente andrógino), la rodea con el fuego mágico, el que arde en la estufa clánica. La quiere como «secretaria, biógrafa, asistenta e hija-ayudante» (diario, febrero de 1948). A su muerte, Erika redacta una memoria del último año de Thomas y encara la publicación de sus cartas y una biografía que nunca escribirá. También se ocupa de la filmación de sus novelas, sobre todo del control de los guiones. Golo es menos piadoso en el retrato: en los años cuarenta, Erika se convirtió en «asistenta y editora, entrenadora y bufona» del padre.

La visión que Erika tiene de Thomas y de Klaus es completamente curricular. No hay en su imaginario nada que parezca venir de la intimidad



con el padre y el hermano. Por excepción, alguna escena picante se deja caer en sus cartas, como cuando cuenta su casamiento con Gustav Gründgens (julio de 1926) a su amante Pamela Wedekind («Pamela mía, por favor, ven enseguida. Lo deseo terriblemente, pues te amo sin medida»): mientras Thomas, con innegable ironía, evoca el «cuerpo astral» de Pamela, que no ha ido a la fiesta, Klaus Pringsheim, tío de la novia, intenta ligarse al flamante marido.

En carta a la madre (18-5-1936) le cuenta sus vaivenes matrimoniales con Wystan Auden, con quien se casó para obtener la ciudadanía inglesa. Auden no la deja a solas con Gissky (Teresa Giehse, su amante) y la lleva a todas partes como marido formal. Ella no quiere tener hijos (insinuación de que las relaciones son blancas) pero ha de ser presentada a los suegros en Birmingham. Auden reclama su presencia, mas sólo se reúnen algún día aislado, en medio de dos viajes. Erika lo define como «caprichoso y testarudo». Finalmente, Auden se da por vencido: «Pero créeme, mi amor, que no puedo decirte cuánto te estimo y admiro. Y sabes que puedes contar conmigo cuando y donde quieras» (marzo de 1939).

Klaus

El primer hijo varón de los Mann Pringsheim se llama Klaus Heinrich Thomas. Lleva una lápida de memorias clánicas: los dos nombres del abuelo paterno, divididos entre el padre y el tío (ambos escritores) y el del hermano gemelo de la madre, su amor filadelfo y homosexual. La madre y el tío —Katia y Klaus— reúnen, en sus iniciales, las más altas dignidades de la corona: *kaiserlich-königlich*, imperial y regia, aparte de la contrafaz propia de todo tabú, el residuo fecal: K.K. (caca).

En las letras K.H. (Klaus Heinrich) está otra dignidad, la de Su Alteza Real *(Königliche Hoheit)*, título de una novela donde el padre se pone en escena, justamente, como príncipe Klaus Heinrich. Pero Klaus, aparte de la mitad masculina de la madre (el tío Klaus Pringsheim) es un nombre de resonancias eróticas particulares: Klaus Heuser (de nuevo K.H.) será el adolescente con el cual Thomas mantendrá la quizás única experiencia homosexual de su vida. Así lo cuenta Thomas en carta a Erika (19-10-1927) donde indica la resonancia mágica del nombre encontrado, el del hijo y el del amante. «Las secretas y mudas aventuras de la vida son las más grandes».

Atrapado en esta red de deseos explicitados en nombres clánicos, Klaus Mann se ve abocado a realizar, compulsiva y ansiosamente, el deseo clánico como destino. La inhibición homosexual del padre se convierte, en él, en una búsqueda insaciable que va de cuerpo en cuerpo. El uso de tranqui-



lizantes, somníferos y ansiolíticos en Thomas, se traduce en Klaus a drogadicción múltiple y constante. Su vida erótica empieza con una escena que parece escrita por el padre: ama a un compañero de colegio y sólo se atreve a enviarle un poema anónimo. Mientras tanto, el adolescente Klaus inicia una maniobra de seducción del padre: se muestra desnudo ante él, advirtiendo la turbación de Thomas y su ternura inopinada. El episodio pasa a alguna de sus narraciones (*La danza fiel*, por ejemplo). Thomas anota el enamoramiento en su diario, pero lo emboza ante el hijo, que lo recuerda frío, desagradecido, desamorado y mendaz. Un modelo de ser amado que padeció el padre y que transfiere al hijo. Tal vez, la historia de la abuela Julia, no querida por su marido.

Al poner en práctica su homosexualidad, Klaus la define como un signo de elección y nobleza, aunque asociada a la desgracia. Síntoma de extravío y degeneración para el padre, el hijo buscará amores que acabarán en desdén, o accidentes venales con masajistas de baños turcos, marineros y chulos. La ruina económica constante (quizás, el modelo del padre del padre) lo lleva a la dependencia y, después, a la miseria. Cada vez que se marcha de casa, para recalar en albergues pasajeros, la despedida de Thomas es: «Sé feliz, hijo mío, y vuelve cuando te sientas miserable».

La sexualidad desbocada de Klaus es como la sexualidad inhibida de Thomas: una fuente de grandes tormentos y pequeños placeres. La misma fobia al cuerpo los lleva a verse en constante proceso de destrucción, en una historia contada por la muerte. Klaus no puede ocupar el lugar del padre ni encontrar uno propio. Será siempre un escritor secundario, apresurado y provisorio. Su tarea no es vivir ni producir, sino aniquilarse. La paterna «simpatía por el abismo» se traduce en busca del modo y lugar del suicidio. Providente y tierna, la madre le ofrece un modelo de desdicha y resignación, bien que rodeada de gloria mundana. Härle y Alice Schwarzer (ver bibliografía) interpretan su sexualidad como una forma de sadismo anal: engullir y ablandar el falo del otro para castrarlo. *Ent-mannen* (castrar) es el privativo de *Mann.*

Al comenzar su autobiografía, Klaus parece repetir las invocaciones que abren *José y sus hermanos*, el cumplimiento de la fatalidad clánica y la rebusca en el insondable pasado:

> ¿Dónde empieza la historia? ¿Dónde están las fuentes de nuestra vida individual? ¿Qué sumergidas aventuras y pasiones han conformado nuestro ser? (...) Los tabúes atávicos de tempranas generaciones permanecen vivos en nosotros; en el más profundo estrato de nuestro ser hay la penitencia de una culpa ancestral; nuestro corazón soporta el peso de olvidadas aflicciones y pasados tormentos.

La tragedia de Klaus es querer huir del nombre del padre y no hallar un lugar donde hacerlo. Todo el universo parece ya ocupado por el fantas-

ma paterno (que, acaso, sea el del abuelo paterno hipostasiado en Dios, en Padre Primordial). Se enamora de Uto, un muchacho de su edad, y lo llama Phaidros, como Aschenbach a Tadzio. Un capítulo de sus memorias es «Desorden y penas precoces», como el cuento de Thomas. La imagen del padre es la de un señor encerrado en un despacho que huele a tabaco y a colonia. Allí los objetos son inmutables y habita un hombre de leve sonrisa y voz amigable, que sale a pasear todas las tardes y luego va al salón y ocupa el lugar de la abuela, tocando el preludio de *Tristán* en el piano. Un hombre «ajeno al mundo, ensoñado, pero ordenado hasta la pedantería».

Hay un paraíso perdido, pero es anterior a la subjetividad y se vincula con la felicidad de no ser, con la dulzura de estar muerto: la cuna que huele a caucho, a madera lustrada y a katung (un textil de la época, cuyas letras evocan el nombre materno: Katia). El lugar de Klaus está antes o después de la vida. Los sueños pavorosos le muestran a un hombre sin cabeza: son el espejo del castrado. Luego, en la vigilia, el padre disipa los fantasmas y merece el apodo de «Mago». En cualquier caso, la cabeza sobre los hombros la lleva él. Klaus sufre de pavor nocturno, como Hanno Buddenbrook, el fin de raza inventado por Thomas.

La única salida a esta fuga es el suicidio. Thomas se desentiende de tales minucias. El 11 de julio de 1948, en un intento con gas, Klaus es atendido en el hospital, luego en casa de Bruno Walter y de su hermano Golo. Erika y un marinero de nombre Harold, que llora y calla, lo socorren. El 22 de mayo de 1949 la noticia de la muerte de Klaus llega a Thomas en Estocolmo. «Enfermizo, feo, odioso, regresivo e insoportable» comenta en el diario. Consuela a la madre y la hermana y sigue su viaje de conferencias. Erika va a ver la tumba en Cannes y, a comienzos de junio, reciben su maleta en Zürich: una máquina de escribir, un abrigo. Thomas consuela de nuevo a las mujeres y comenta en su diario: «Infantil expresión de un deseo insatisfecho en su rostro muerto. El veneno, un medio de desalojo». Más adelante: «Me avergüenza su rigor, su media verdad. Un exceso de carácter es incorrecto. No debí ser tan tolerante«. Erika (27-7-1949) dice algo similar a Pamela Wedekind: «...murió tan inocente como había vivido»... «Pero es duro comprobar que no ha dejado una hoja, una despedida. No es posible que haya dejado de pensar en nuestra madre y en mí, y no haya podido decirnos algo». La red se ha roto. El clan reprueba a quien se ha escapado de él, aunque sea de tan brutal manera.

Golo

Una casa sombría, llena de fantasmas, poblada de libros, zona de miedo y angustia, con relatos de aparecidos que evocan el mundo sudamericano



que luego encontrará en Guimaraes Rosa y García Márquez: así evoca Golo Mann el escenario natal, donde irrumpe, cada tanto, la abuela brasileña, «la pobre y alocada mamá», como Thomas la define en carta a Heinrich. De esa casa proyecta fugarse con unos compañeros de escuela, en busca de otro jefe, otro padre. Luego, hallará grandes maestros en la opulenta universidad alemana del prenazismo: Karl Mannheim, Friedrich Gundolf, Max Dessoir, los hermanos Weber, Böhn-Bawerk, Werner Sombart, Karl Jaspers. Berlín, en los viente, es espléndido y muy poco alemán. Golo se hace obrero en una mina. Fuera de la red hay lugares. No obstante, su vocación definitiva estará inscrita en el decreto paterno: será historiador, pero de una historia que no vale si no es buena literatura. Sus modelos: Schiller, más tarde Julio César y Tácito. En la red falta un proletario, un estudioso, un buen alumno: él lo será.

El padre no le merece un recuerdo amable. Es un «gris señor que se sentaba en su escritorio, aquí en Kilchberg junto a Zürich, con la mirada fija en el neblinoso lago, uno más de los tres hermanos mayores...». Fue tierno hasta la guerra (1914) cuando se volvió enfadón, rabioso y cruel, sobre todo con Klaus. Hace siempre una misma jornada: trabajo, siesta, trabajo. Cuando Alemania pierde la guerra, sufre insomnios. Hasta el fin, ha creído en la victoria. Nunca lo ha visto llorar. Tampoco a su madre; salvo en el entierro de Thomas, no en su funeral. En cambio, Michael, que tan poco debía agradecer a Thomas, estalló en sollozos.

El mundo amoroso de este célibe erudito parece calcado de su padre. Se enamora de Johannes Ludwig, un compañero de los cursos superiores, y decide que será el primero y el último. Luego, un muchacho de veinte años lo abraza y lo besa. Él admira su figura, ama sus ojos y sus cabellos, pero resiste sus avances. La vida es el «preludio de la muerte», el abandono de edades doradas. La ligereza corporal del púber subsiste en la memoria del adulto como un fantasma. Tadzio. La homosexualidad larvada de la juventud prenazi le resulta rechazante. La personifica en Kurt Hahn, líder universitario. Los muchachos se toman de los hombros, se abrazan viajando en bicicleta y duermen juntos, contándose historias obscenas. Una educación caballeresca, de solapada paidofilia.

Cuando Golo se refiere a Hitler, también parece que oyéramos a su padre: Hitler no es germánico, ni siquiera austriaco. Es de la tierra de nadie, habla guturalmente, con acento impreciso, y esto es lo que, precisamente, fascina a los alemanes. El nazismo no es la revolución conservadora de Rathenau y Luddendorf, sino la toma del poder por una plebe ansiosa de bienes materiales inmediatos, lo cual no es noble, burgués ni proletario.

A veces, Golo entrevé salidas al denso tejido de la red. El tío Erik es el exilio ordenado por el abuelo Pringsheim, tras una vida principesca y



dispendiosa. Klaus, el viajero rico en experiencia, sobre todo eróticas, todo lo opuesto a Golo. Último del clan, el sabio solterón custodia la solitaria casa de Kilchberg.

Moni

La vida de Monika Mann es la más dramática de todas las que venimos repasando. En septiembre de 1940, el barco en que vuelve de Europa a Estados Unidos es bombardeado por los alemanes y ella ve morir ahogado a su marido, el historiador del arte húngaro Jenö Lanyi. Moni sobrevive horas, aferrada a un madero, hasta que es rescatada. Tres años después sufre calcificación cardiaca y angina pectoral. Amores contrariados, histeria y trastornos cerebrales la llevan a depresiones, mutismo y crisis de sueño a mediados de 1948. Más tarde vivirá un segundo matrimonio en un lugar idílico del sur de Italia, y la segunda viudez la llevará junto a Golo, para morir en 1992.

El texto que nos ha dejado está mechado de citas y recuentos de escenas tomados de las novelas de Thomas. El imaginario de la hija está poblado por el discurso del padre. Por eso, quizá, su retrato es el más rico: parece pensado por él mismo, desde ultratumba.

Thomas se muestra como gozando de la «no vida», como si habitara el día 366 del año, el constante no-cumpleaños de Alicia: un olímpico País de las Maravillas. Fanático del equilibrio, inmutable, le fastidia la puerilidad de sus hijos. Solemne y decoroso, sobre todo a la hora de comer, cuando se junta con la familia, es poliédrico y tolerante. Libra «una eterna e íntima lucha hacia una progresiva liberación de sí mismo». Su vida tiene un ritmo bello y despiadado, tomado de su gran afición: la música. Su relación con ella (añadamos: con la figura materna) es comprometida y dramática, pero pasiva y tendente a la desesperación. Thomas seduce a los demás escuchando y contagiando sus vivencias musicales, algo como Adrian Leverkühn.

Al igual que sus mayores, Monika es mala alumna. Indolente y rebelde, acaba siendo expulsada del colegio. De vuelta a casa, nunca sabe si su padre está o no en ella. El paso de Thomas es apenas perceptible. Los hijos lo ven abriendo la correspondencia y en contados momentos más. Es imposible discutir con él: siempre tiene razón, con una templanza, acaso pecaminosa, que desarma al contrincante. No expresa sus sentimientos, no pierde el garbo, nunca tiembla de frío pero todo, en su derredor, está congelado. El frío diabólico, otra vez: Adrian. Vida y muerte lo llenan, pero en conflicto, reforzándose mutuamente. Por eso, Monika lo siente fuerte aún después de muerto. Junto a él, Katia es una mujer «infantil, pintoresca y corajuda».

Bibliografía

HELGA KEISER-HAYNE: *Beteiligt euch, es geht um eure Erde. Erika Mann und ihr politisches Kabarett «die Pfeffermühle»*, Spangenberg, München, 1990.
JAN HERSCHENRÖDER-ULRICH TOEMMES (eds.): *Thomas Mann geboren in Lübeck*, Gustav Weiland, Lübeck, 1975.
THERESE GIEHSE: *Ich hab nichts zum sagen. Gespräche mit Monika Sperr*, Bertelsmann, München, 1973.
GUSTAV GRÜNDGENS: *Lass mich ausschlafen* (ed. Rolf Badenhausen), Ullstein, Frankfurt, 1987.
RICHARD CARTENSEN: *Thomas Mann sehr menschlich*, Gustav Weiland, Lübeck, 1974.
MARIANNE KRÜLL: *Im Netz*

No está claro, para mí, si el hecho de que la vida estuviera siempre iluminada por la figura de papá, fuese una condena o una bendición.

Una de las últimas escenas que Monika evoca es el encuentro de Thomas Mann con el papa Pío XII. Se vistió de negro, se puso todas sus condecoraciones y estuvieron ambos de pie durante la audiencia. Finalmente, el escritor besó la mano papal, de rodillas. «Me incliné ante algo que tenía dos mil años» comentó a la hija. En caso de vivir en Roma, se habría hecho católico. Es de pensar que, más aún, se habría hecho vaticanista, parte de la última corte del mundo.

Frido

El 31 de julio de 1940 nació Fridolin Mann, el primer nieto del escritor, hijo de Michael. La anotación del diario es poco entusiasta: no le gusta demasiado ser abuelo de ese chico americano, con sangre alemana, judía, suiza y brasileña. Luego, el tiempo lo convierte en una afición privilegiada. A los seis años lo ve como un campesino idealizado, un elfo. Lo toma de modelo para Eco, el niño de *Doktor Faustus*, víctima de la diabólica seducción de Adrian. Quiere ver en Frido rasgos homosexuales (fobia y encanto) y hasta sueña, con desagrado, que el chico es una mujer (8-7-1950).

Según evoca en su novela autobiográfica (ver bibliografía), Frido, que contaba catorce años al morir Thomas, vivía bajo el dominio de su poderosa imaginación patriarcal. Quería ser músico y escritor, como él, imitaba su firma, proyectaba hacer una novela con un personaje llamado Adrian. Por su parte, Michael siempre sintió que Frido era hijo de Thomas y que suyo, en verdad, sólo resultaba Erik, un hijo menor.

Una lejana imagen, de sus cuatro años, reúne a los dos niños rodeados de figuras gigantescas, sombrías, cálidas y amenazantes. Luego, en casa, todo parece repetir el orden del clan. Mientras el padre estudia la viola, la madre pide silencio. El abuelo lee cuentos de hadas a los nietos, los mismos que leyó a sus hijos. La música y los fantasmas impregnan ambas casas.

Tras la guerra, Michael y los suyos van a Suiza, país de Grete, su mujer. Suiza es un lugar idílico, igual que para Thomas. El niño ha sido educado en dos lenguas y habla el inglés con acento suizo. En Suiza lo ven como americano. Siempre es un extranjero y su identidad es clánica: heredará a una estirpe «fuerte» de la cultura alemana.

De ese tiempo es una visión del mar que parece tomada de la vejez de Thomas: algo infinito, abismal, que se agita como una bacante y, en el horizonte, la calma de la muerte. En compensación, la familia materna es apa-

der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann, Arche, Zürich, 1991. *La familia Mann*, Edhasa, Barcelona.
MARCEL REICH-RANICKI: *Thomas Mann und die Seinen*, DVA, Stuttgart, 1987. *Thomas Mann y los suyos*, Tusquets, Barcelona.
RICHARD WINSTON: *Thomas Mann. The making of an artist*, Alfred Knopf, New York, 1981.
GOLO MANN: *Recuerdos de mi padre*, Inter Nationes, Bonn, 1965.
——— *Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland*, Fischer, Frankfurt, 1986. *Recuerdos y pensamientos*, Plaza y Janés, Barcelona.
ERIKA MANN: *Das letzte Jahr*, Fischer, Frankfurt, 1957.
——— *Briefe und Antworten 1922-1950, 1951-1969*, ed. Anna Zanco Prostel, DTV, München, 1988.
REINHARDT BAUMGART und A.: *Thomas Mann und München*, Fischer, Frankfurt, 1989.
MONIKA MANN: *Vergangenes und Gegenwart*, Kindler, München, 1956.
GERHARD HÄRLE: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Athenäum, Frankfurt, 1988.
KATIA MANN: *Meine ungeschriebene Memoiren*, ed. Elisabeth Plessen y Michael Mann, Fischer, Frankfurt, 1974.
VIKTOR MANN: *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*, Fischer, Frankfurt, 1976.
GOTTFRIED BERMANN FISCHER: *Bedroht, bewahrt. Weg eines Verlegers*, Fischer, Frankfurt, 1971.

cible y burguesa, sin nadie destacado. El doble mundo de las *Kunstnovelle* del joven Thomas.

A los veintiún años, Frido semeja a su tío Klaus: alcohol, barbitúricos, soledad, autoestima exagerada, diario íntimo. Golo es el único pariente que se ocupa de él. Durante un ensayo de *Parsifal* tiene una crisis religiosa, movida por la presencia de Kundry, la tentadora y redentora. Su novia, Bettina, se resiste al acto sexual y lo empuja al catolicismo. En la compañía de ópera está Edeltraut, una mujer divertida que se acuesta con todo el mundo. Con su amigo y mentor Manuel Gadun marcha a Roma, decidido a ser un buen católico (una de las últimas fantasías del abuelo). En la mezcla de pecado y salvación, sensualismo y espíritu, cuerpo y alma, está el catolicismo, no la contención protestante. La historia del tío abuelo Heinrich.

Con el tiempo, Frido, como si recorriese el camino hacia el Grial, pasa de la música a la teología social, a la psiquiatría y a la medicina. Halla a Elisabeth, alguien que le vale de madre y hermana, y que lleva el nombre de otro personaje redentor wagneriano, el de *Tannhäuser*. Por fin, su modelo vuelve a ser el tío Klaus, por sus posiciones políticas y su final intento de convertirse a la fe católica.

Al inhumar al abuelo, Frido siente que acaba una monarquía. Sigue una república de fantasmas, como se ve, entretejidos en la misma y persistente red. La red no se corta. La historia sí se cuenta.

Blas Matamoro

KLAUS SCHRÖTER: *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumente*, Rowohlt, Hamburg, 1975.

KLAUS MANN: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Fischer, Frankfurt, 1953.

FRIDO MANN: *Professor Parsifal. Autobiographisches Roman*, Heinrich Ellermann, München, 1985.

HEINRICH MANN: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, cap. «Mein Bruder», Aufbau, Berlin, 1973.

Text plus Kritik, n.º 93/94, enero 1987, München, monográfico sobre Klaus Mann.

WANDA BANNOUR-PHILIPPE BERTHIER (eds.): *Eros Philadelphe. Frère et soeur, passion secrète*, Félin, Paris, 1992.

MICHEL BRAUD: *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, PUF, Paris, 1992.



La insistencia de las cosas

Leer los versos de Charles Tomlinson es una educación de la consciencia y, hay que decir que, también de la magnificencia de las dotes de un hombre. Ahora bien, cuando uno ve en un solo volumen toda su poesía, desde su primer *The Necklace (El Collar,* 1955) hasta *The Flood (La Inundación,* 1981)*, incluyendo tan sólo un poema de la primerísima entrega, *Relations and Contraries, (Relaciones y Contrarios,* 1951), uno se da cuenta de que Tomlinson ha ocupado un lugar sobresaliente en la poesía inglesa con una voz no sólo importante sino que, en la última década, se ha convertido en una de las más poderosas y claras. Sin embargo, decir esto supone ser consciente de la distancia recorrida en su desarrollo y de su capacidad para no desechar nada. Lo que él consideró una vez como «Demasiado desolado, empequeñecido y domado/ como para ser la base de algo» en la ciudad en la que se crio —Stoke-on-Trent— en los años 30 y durante los años de la guerra, resultó ser, al final, el cimiento de la visión posterior:

He vivido en un único paisaje. Cada tono
  Y movimiento han tenido como base
Estos comienzos en gris-negro: una tierra
  Demasiado manoseada para ser primaria —de todos modos
Lo primero en el sentir...

Con frescura de tono y ritmo —una agilidad en «de *todos* modos/ Lo *primero* en el sentir» que juega en contra de la sobriedad de los versos anteriores— Tomlinson muestra desde el que abre «En Stoke» (1974), cómo un poeta puede meditar sobre la significación personal de un paisaje industrial sin caer obligatoriamente en un tipo larkiniano de nostalgia rancia e irónica. Esos comienzos «gris-blancos» existen para él no como una resaca de derrotismo sino como una matriz por la cual llegaron a ser un arte de luz y versatilidad, tanto en paisajes poéticos europeos y americanos como en terrenos imaginarios representados en gráficos en blanco y negro de *Edén*. Es un arte vivo con sentido de espacios, aire, agua, suelo, y la *otredad* del mundo: la singularidad tangible, y sin embargo separada, de las cosas

* *Con posterioridad a este libro publicó otro,* Notes from New York and Other Poems (Notas desde Nueva York y otros poemas, 1984). *(Nota de la traductora)*

que nosotros podemos encontrarnos, y con la que cantamos, en relación correcta, no dominada por nuestros egos. Empero, tal poética de iluminaciones procede, parece, de la temprana experiencia de Tomlinson con la oscura otredad de los bloqueados horizontes de Stoke. La región descrita en su prefacio a *Edén* como una de «humo y casas ennegrecidas, montones de escoria, sendas de ceniza, bocas de pozos, acerías» parece haberle ofrecido esa primera lección sobre la circunstancia del hecho, para ser reconocido y atrapado en él, como una vía a través de una vivaz posibilidad, incluso paradisíaca, que ha dejado su impronta en toda la poesía de Tomlinson. De la misma forma en que los trabajadores de los hornos de cerámica se describen volviendo a casa a lo largo de los canales que penetran y atraviesan un ennegrecido Stoke como surgidos de una «Frescura edénica», así también en el arte de Tomlinson se llega a lo que es visionario, por sólidos senderos. Cada paso hacia la posibilidad, hacia lo que es recuperable desde la aridez, hacia el habitable parentesco que puede ser reposeído, tiene que ser ganado imaginativa y verbalmente.

Uno piensa en los campesinos italianos en «Lo Compacto: en Volterra» (1972) que cultivan tenazmente una tierra aterrazada y en continua pendiente: «Rehusando ceder terreno antes de que deban,/ Apalancan su paciencia contra la vacuidad del polvo». La paciencia es una virtud *activa:* es el coraje físico-meditativo (una energía activada por el desafío, pero no una insistencia egoísta) lo que también Tomlinson celebra en el norteño y diferente paisaje de «Vallas para la Nieve» (1966) donde «Están protegiendo la tierra alta contra/ los derrumbes, este viento, esas nubes/ la enterrarían». Tomlinson afronta las disoluciones, pero de esta manera verifica, con tanta más claridad, la dirección de una vida, civilidad y constancia ajadas contra la muerte. Están los hombres de los Costswolds, por ejemplo, («La Tapia del Cementerio», 1960) quienes construyen con «piedras crecientes/ Inclinadas hacia el centro, balanceadas sobre una ladera» una pared que «aguarda el deterioro». Volviendo a la arcilla excavada del paisaje de Stoke en «Los pozos de marga» (1974), el nada fantasioso sentimiento de Tomlinson por la solidez le lleva a «balanceos» más luminosos:

> Cavando
> Las margas, cavaron una segunda naturaleza
>   Y agua, absorbiendo para llenar sus pozos,
>
> Los cubrieron cual lagos que parpadean y brillan
>   Entre torres y cúspides, calles y deshechos
> En lentos reclamos, ebulliciones, balanceos,
>   Como si iluminando el Edén rescindiera su propia pérdida
>
> Y palabras y agua surgieran del mismo manantial.



El lenguaje, de modo extraordinario, ha llegado a ser el equivalente de un suelo del cual el poeta extrae pacientemente, sílaba a sílaba, el acrecentamiento de frescos significados, como si aquél fuera verdaderamente un tipo de agua que centellea dentro de las palabras. En otras ocasiones Tomlinson ha adivinado la subterránea o perdida corriente en «Desierto de Arizona» (1966) y «Las Metamorfosis» (1978) —un poema encantador— donde un reseco cauce se nos revela por las azucenas que crecen a lo largo de su curso, «fluyendo como flores». Pero «los pozos de margas» tienen una finura propia, con el poeta resonando o extrayendo recursos para, después, permitirles liberar sus sonidos. De esta manera, el agua «que se absorbe» se convierte en lagos «aplanados» cuando la *e* larga y la *sh*, líquidamente, infiltran las endurecidas superficies, con las *tes* de «pits» y «tips». Parece que uno percibe el proceso mismo mientras las aguas «brillan/ Entre cúspides y torres, calles y deshechos». Pero nada resulta precipitado o demasiado exultante. El sentido del tiempo-proceso en Tomlinson —lo que es posible y después verifible en sugerencia— concuerda con su sentido de lugar. Se da el atisbo y el tacto de aquellos «lentos reclamos, ebulliciones, balanceos» hasta que, por medio de una balanza actuada desde el verso mismo, el tiempo ha venido a oír la gradual agitación de «sorbiendo», «reclamos», «balanceos», mientras ellos cabrillean con nuevo afán dentro de las sílabas de «iluminando el Edén clausurado»: una vez más una muestra de la autoridad maestra y modesta de Tomlinson en lo visto y lo decible.

Los críticos que se han contentado durante años con la noción de su poética supuestamente fría, «impersonal», (juntamente con los clichés de la crítica tomlinsoniana que lo relegaría a lo «austero», «meticuloso» y «remilgado») tendrán que revisar su vocabulario radicalmente después de los *Poemas Reunidos.* Ya de nada servirá quejarse, por evidente, de que Tomlinson no llegue a comprometerse con lo humano y corpóreo cuando queda completamente claro, poema tras poema, que el siempre cambiante y concreto mundo y nuestra sensorial y alerta respuesta al mismo (nuestro hallazgo de una vuelta a su movimiento, por medio de palabra y toque, pasión e inteligencia) es su gran tema. Su logro, en efecto, es haber ensanchado la conciencia de lo que significa estar humanamente vivo, con excitación alerta y profunda, a través de su poesía. Está, por tanto, fuera de lugar concebir un Tomlinson que frígidamente espera que aparezca un ejemplo estático, de modo que pueda ilustrar su «remilgada» metafísica; creo que no es así si uno ha leído «The Race» («La Corriente», 1978) donde las palabras y el agua surgen otra vez del mismo manantial, pero donde el ritmo es más rápido. Las aguas se precipitan a través de un viejo molino mientras caen:

Y llenan la charca con una levadura que se mece
  Mientras claman: clamor y encrespamiento
Ciegos hasta que encuentran nuevamente su caz
  Y se nivelan, se estrujan
En un ya-suave cauce y fluyen
  Acaparando el silencio en su carrera

«Encrespamiento» parece tanto el próximo paso asumido ciegamente por las aguas como el fortuitamente hallado, palabra conscientemente exacta en la secuencia para el poeta. Es esa articulación humana del no verbalizable evento de la naturaleza —el hábil emparejamiento del cauce acuático con el verso, con sus propios tropiezos, retenciones, liberaciones— la que compara el escape de las aguas desde la constricción con un paso menos alborotado cuando aquéllas «se estrechan en un cauce ahora ya suave». Y en el último verso las palabras-corriente se han hecho realmente silencio mientras uno mira. Sin embargo, es esta clase de discurso —comentario humano y acción de la naturaleza ensamblados, sin la ceguera de la última y la conciencia dominante del primero— la que Tomlinson persiguió ya desde sus primeros versos. «Estético» (1955), con una leve influencia derivada parcialmente de Wallace Stevens, decía que la realidad yacía en el espacio articulado: «La voz-mar/ Desgarrando el silencio desde el silencio». Eso tiene una tirantez de implicación, que uno medita más que oye o ve, activada a lo largo del verso. Pero resulta que el Tomlinson joven todavía está definiendo los términos por los cuales lo humano y el no yo puedan entrar en relación, sin nada de la ruidosa teatralidad de Dylan Thomas —la palabra sensual convertida en semilla— o la verbalidad abstracta de Stevens, tan alejadas del cuerpo.

Fue la primera colección de importancia de Tomlinson, *Seeing is Believing (Ver es Creer,* 1960), la que encontró no sólo la fórmula por la cual palabra y evento podían empezar a funcionar juntos, sino también el camino en el que su talento individual pudo descubrir la presencia de una dirección desde el pasado —en particular, una tradición con la que él pudiera alinearse, que venía desde Coleridge, Wordsworth, Ruskin, Cézanne, los simbolistas franceses y Marianne Moore. En «Una meditación sobre John Constable», él encontró significativamente a un artista del paisaje que, como él mismo en las visiones obstruidas de Stoke, aportaba luz desde el hecho oscuro y ciego; puesto que Constable

enriquecía sus presupuestos
Confirmando lo que él practicaba: labor de observación
  De cara al fenómeno metereológico. Nubes
Seguidas por otras, templadas por el sol
  Al pasar y alejarse. Masas oscuras
Obstruyéndolo, rayos esparcidos y suavizados
  Que las rompen a trechos, hasta que la fuente



Se desenmascara y desborda sus orillas
Con fuego crudo.

En «Cézanne en Aix», otro pintor se enfrenta con otra masa con la paciencia del día-tras-día («Y la montaña...»). Es también a Cézanne al que Tomlinson cita en el indispensable prefacio a *Edén*, como alguien cuyo arte no egotista atrapa la frescura fugaz y la une a una forma estable para «dar el breve resplandor de la duración con los elementos...» para hacer que los gustemos eternamente. Aunque el poema a Constable muestra de manera más completa el modo en el que Tomlinson concibe el proceso que se está realizando —con palabras que, como las marcas de pintura, son imágenes, ilusiones, y no la cosa misma y, por tanto, haciendo evidente la distancia entre proceso y representación; enseñando a estar alerta ante los modos de conectar el espacio. «El artista miente/ Para mejorar la verdad. Creedlo». Uno puede hacer eso por ejemplo en «Señales de Nieve» (1981) donde la artística palabra humana encanta en la ilusión conocida como un camino que nos devuelve a la sustancia. La nieve que cubre la tierra como una «blanca geometría» con su «contorno palpado», ofrece una imagen simplificada aunque penetrante del paisaje —un medio de permitir al ojo entrar en la profusión, tomar posesión de su terreno con una conciencia física y analítica, aceptando la Naturaleza como una caligrafía que hay que leer. Por tanto, en la creencia activa, uno puede «ver» en reposesión «la fortuita/ Completa variedad que la falda de una colina despliega para nosotros».

Pero tal como los *Poemas Reunidos* revelan, esta clase de desarrollo en el arte de Tomlinson no se habría producido si el poeta no se hubiera vuelto más abierto a una gama más amplia de hechos fortuitos en la poesía de los 60. La cautela necesaria y la definición de los términos en la primera poesía condujo a una nueva confianza flexible:

El hecho
  tiene su propia plenitud
que sólo tiempo y tacto
  mostrarán, renovarán.

La firme destreza de esto, desde «La mujer del granjero» (1963), no es sino una indicación de cómo la métrica americana (en este caso tomada de William Carlos Williams) y las escenas americanas, con toda su otredad y reto extranjero, ayudaron a liberar la voz plenamente inglesa de Tomlinson. Ahora podía estar más relajado porque estaba más enraizado en sus formas nativas; capaz de calibrar de forma más precisa la relación entre lo informal y lo constreñido, o entre la etérea no insistencia de tono y el sentido de peso ligado a la tierra. En «Sobre el Puente de Brooklyn»,

dirigiéndose a Marianne Moore, el acento especialmente inglés del poeta parece aún más definido y seguro por medio de su versificación americana, fragmentada aunque equilibrada. La voz es, en efecto, como un puente hacia la otra persona —suspendido en el espacio, aunque con anclaje:

Y lo que me gustaba
  de aquel puente
era la incertidumbre
  El modo en el que
  el acero desnudo
no se desnudaría
  sino que vestiría
  sus pilares de piedra
tal como dice el libro
  «estilísticamente
  su rasgo más débil».
Me gusta
  esa debilidad, el tirón
  que la base de piedra
confiere al armazón.

El «Me gusta» (definido pero no egotístico, fuerte a causa de la duda) le hace a uno sentir de nuevo que ésta no es la voz de una poética impersonal. Por el contario, Tomlinson arrastra al lector hacia la presencia humana de la obra: la simpatía momento a momento a medida que uno supera el yo, se despierta ante el inesperado cambio de las cosas. «El Pozo: en un convento mexicano» (1966) profundiza más en este efecto. Pero la voz, de nuevo, tiene su propio *suspense*, dependiente de la fuerza del suelo y de la base de piedra:

Reclinado
en el parapeto de piedra
Escuchando
la oscura, larga
vaina a través de la cual
el fuste de agua erguido
manda sus ecos hacia arriba
Atrapando, mientras agita
la firme ebullición
que se levanta y mezcla
con sonidos envolventes
que proceden del vecino
patio de barraca:

Las palabras, pieza a pieza, resuenan gradualmente con un lenguaje de agua y con la plenitud civil del momento. «Apoyándose», «Escuchando», «Atrapando» son signos de letras discretamente mayúsculas del testigo humano a través del cual uno entra en relación con los «ecos» que acreditan una constancia. Pero en este poema la constancia deriva de insinuaciones



de un pasado violento: el recuerdo de destrucción y decadencia por el que el poeta, sin malgastar nada, tiene que ser activamente oportuno al encontrar poder de renovación. Tomlinson, de hecho, toca la situación que va a ser la base de varios poemas históricos o políticos, el momento de la elección de un ser humano, cuando éste es capaz de renovar fuentes y relaciones, o de ser fatalmente excluido. De esta manera, Paolo Bertolani en «Arriba en la Sierra» escucha acantilado abajo la sujeción de la necesidad» en las olas, y el líder revolucionario en «Para Dantón» (1978) está encima del río, que parece llevarle hacia París y a su condena por Robespierre. Pero Dantón, al contrario que Paolo, ha estado sordo durante demasiado tiempo a la voz de los poderes primordiales y a la fructífera otredad en su lugar nativo. Está tan atrapado por el *fatum* destructivo, como Ariadna en «Ariadna y el minotauro» (1973), cuando ella niega el parentesco con el hombre-bestia de la roca. La voz del minotauro dentro de la roca no suena nunca, al contrario que «el grito animal» que sale del asesinado Trotsky en «Asesino» (1969), devolviendo a su asesino a un mundo de relación, sustancia y circunstancia.

«Asesino» es contemporáneo de «Nadando en el Lago Chenango», un poema indicativo de direcciones ulteriores tomadas por el arte de Tomlinson en los 70. Uno ve cómo la versificación americana le ha enseñado la forma por la cual la mente discriminativa puede coexistir alternativamente con la fisicalidad del ritmo en su verso de cuatro acentos. Pero el Lago Chenango, con su nombre indio, sugiere también la otra, la América aborigen por la cual el poeta entra más completamente en su propio origen inglés. Aquí:

> nadar es también asegurarse
> Sobre el significado de agua, para moverse en su abrazo
> Y para ser, entre garra y agarre, libre.
> Él alcanza y atraviesa ese espacio
> Del que también el cuerpo es heredero, haciendo un dónde
> En agua, posesión que hay que abandonar
> Voluntariamente a cada golpe.

Por fuerza similar —sin voluntarioso forcejeo— Tomlinson continúa describiendo la imagen hecha por la estela del nadador, que es «desplegada como las plumas/ Sobre un ala inmensa». En «Montaña Ute» (1966) está la imagen facial de un jefe indio muerto por la comprensión humana (que no humanizadora) de una vasta masa de tierra. Pero con el poema «Chenango» y con «Cochiti» después (1981), la imagen del pájaro combinada con el hombre sugiere un movimiento aún más activo hacia la relación instintiva de espacio y tiempo. El enlace se explicita en «Cochiti» por los gritos de los danzantes indios-águila que «se elevan a tan/ completa complicidad/ tal como es/ cuando las águilas/ dicen lo que tienen que decir». Expresan

la existencia, el *it is (es)* del proceso del mundo; y el poeta diestramente habla para aquella «complicidad» Cochiti, de tal manera que nos devuelve a la forma en la que una vez él igualó el arte-lenguaje de Cézanne en la confrontación de una montaña: «no está/ Puesto. Es».

El Tomlinson más reciente, sin embargo, al contrario que el autor de «Cezanne en Aix», está más abierto a la actividad del inconsciente sobre la mente. En la nota retrospectiva a sus gráficos en *Edén*, habla de una «canción-sueño» india que reclama nueva atención. Y por su propio tipo de sueño en los gráficos —usando un método surrealista de calcomanía con agua y pintura, para sugerir formas fortuitas con las que la mente pueda comprometerse— él ha ensanchado las posibilidades primordiales detrás de la conciencia atenta de su arte escrito. Puede ahora aventurarse más al completo dentro de las extrañas interrelaciones de los elementos y sus metamorfosis, sin percibir que ésta es la forma a lo Dylan Thomas de ejercer violencia imaginativa sobre el mundo en un exceso de plasticidad. De este modo, en los gráficos, uno ve la cualidad mutua de las cosas. Cráneos animales, *trouves*, son a la vez frágiles y duros, vacíos y sin embargo imágenes de espacio potencialmente rellenas, hechas carne otra vez. Las superficies pétreas se derrumban en aparente decadencia, sin embargo son también porosas y vivas. Los escarpes rocosos en su tranquilidad participan, sin embargo, del movimiento del mar surgente. Es también un mundo pictórico de abismos, y lo que parece la orogénesis de cataclismos prehistóricos. Hay, en efecto, un descenso órfico, a través de los gráficos, a los terrores y al posible Hades, que tiene el efecto sobre el verso de extensión incomplaciente y sobre los campos de la constancia y la estabilidad. De nuevo Tomlinson equilibra y construye un más allá de lo mortal, verificada su realización. Que él puede hacer esto en *The Flood (La Inundación,* 1981) sin el clamoroso melodrama de los poetas apocalípticos de los 40 o el confesionalismo del tipo Lowell —ambos conscientemente rechazados por él— testimonia el poder individual con el que ha redimido la tradición romántica en el verso inglés desde el egotísticamente no sublime.

Precisamente el poema que da título a *The Flood (La Inundación)* se enfrenta al naufragio, a la maravilla y a la practicalidad concreta, al recordar el diluvio que una vez inundó la casa del autor. Hubo una metamorfosis aterradora de sólidas a permeables paredes, como si «la misma piedra fuera maleable cual arcilla». Pero aquí también había razón para un testigo revelador, aunque no cristiano, de ver y de creer. Tras el desbordamiento de la noche, antes de improvisar un canal para liberarse del agua, el poeta hace una especie de «loa» religiosa a los remolinos mañaneros lanzados contra las paredes de la casa inundada. «La luz primera no fechó el día/ De vuelta al origen lavó la mancha antigua/ Y lo envejecido, hasta llevarlo



a un resplandor primigenio». Uno recuerda el sentido del Edén reclamado desde los «comienzos en gris-negro» por Tomlinson. Porque él también —su propio logro, una medida de lo que él ha hecho disponible como tradición para la *escritura* inglesa, no simplemente el verso— ha pulido la visión y las palabras, «la antigua mancha/ Y lo rancio». Sin duda, es el más fino y duradero poeta inglés de los últimos cuarenta años.

Richard Swigg

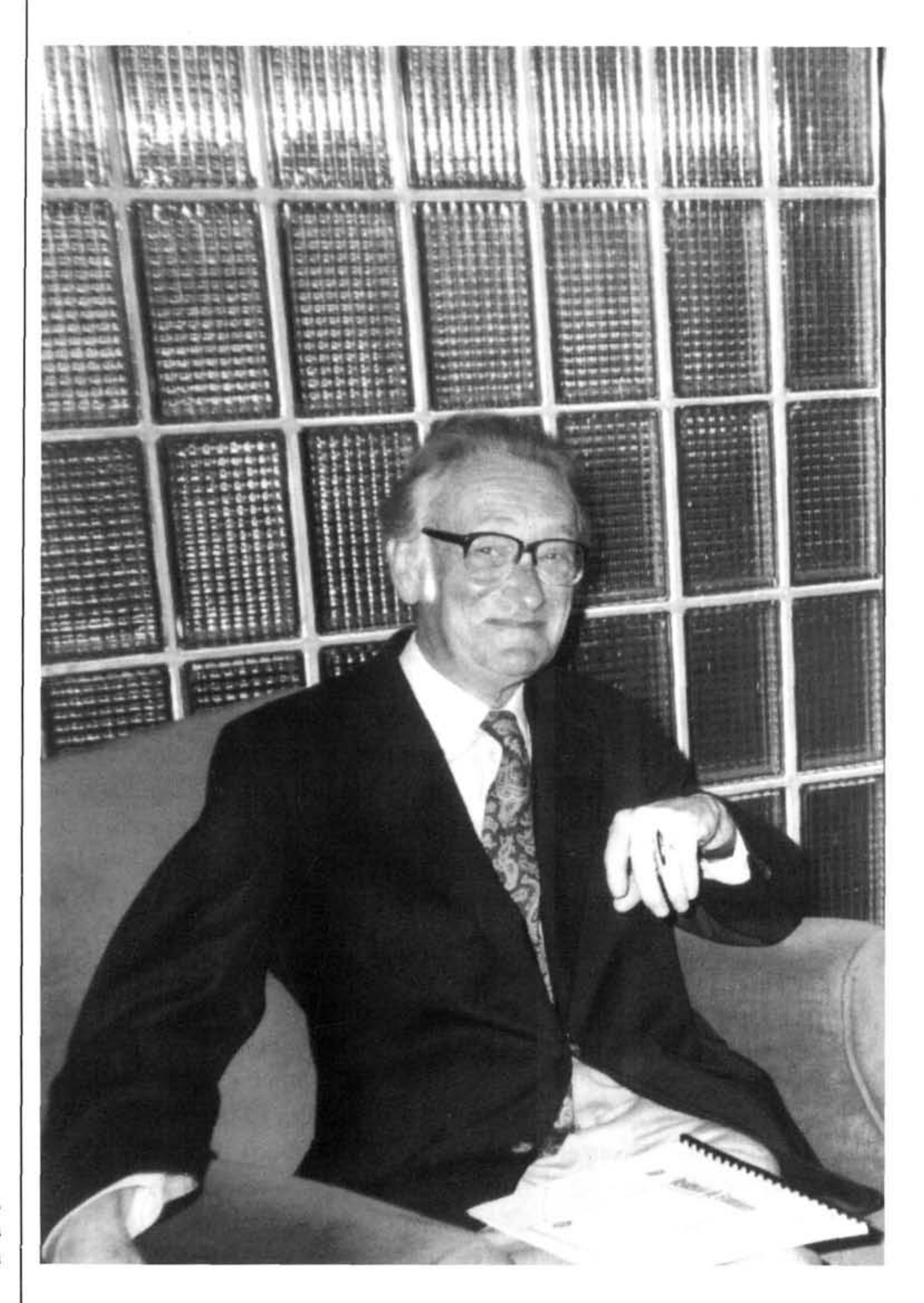
(Traducción de Margarita Ardanaz)

I began writing at the end of the second world war, at a time when it seemed important above all to work against the determinism of circumstances as we emerged, or sought to emerge, from a period of chaos, and to re-stabilize what Eliot had once called 'the mind of Europe.

So these poems are those of an Englishman and a European, but one open to American influences which taught me possibilities not available in the Dylan Thomas dominated atmosphere of English post-war poetry. The choice of poems in this book attempts to illustrate the range of more than thirty years of my writing, including travel, visual art, politics, the natural scene.

In writing them, I always wanted a firm melodic basis, a clear music that grew out of or led towards meaning, a verse not only of connotation (one thing calling up another) but of denotation, pointing out, defining. I speak of music, but I have also sought the kind of sentence structure that does not force apart the linguistic usages of poetry and prose. In short, my poems seek to marry intellect with passion, as I hope the present choice will show.

Charles Tomlinson



En Madrid, 1992.
Foto: Brenda
Tomlinson



Antología*

El arte de la poesía

Al principio, la mente se siente magullada.
La luz hace blancos agujeros a través del negro follaje
O la niebla esconde todo lo que no es ella misma.

¿Pero cómo dirá uno eso?
Siendo así que, cuando la verdad no es suficientemente buena
Exageramos. Proporciones

Materia. Es difícil atraparlas de manera adecuada.
Debe de haber algo
Superfluo, nada que no sea elegante
Y nada que sea si es simplemente eso.

Este verde crepúsculo tiene orillas violeta.

Las mariposas amarillas
Que apresuradas se trasladan
Desde las flores escarlata a las de bronce
Desaparecen mientras aparece la tarde.

Observación de hechos

Los hechos no tienen ojos. Uno debe
sorprenderlos como sorprende un árbol
Al observar sus (¿diré?)
Facetas de copiosidad.

* *Escogidos del volumen* Collected Poems, *Oxford University Press (1987). En español se encuentran poemas de Tomlinson en* Vuelta *(México),* Syntaxis, Revista Atlántica. *Una antología,* La insistencia de las cosas *(diversos traductores) aparecerá en la editorial Visor; también, en prensa,* Poemas recientes, *Ed. El Castillo Estrellado (traducidos por Juan Malpartida).*

El árbol permanece.

La casa delimita.

La habitación florece.

Estos son hechos desnudos de imaginación:
Su relación es mutua.

Una dríade es una especie de quimón
Entre un árbol y yo.
El árbol permanece: o no permanece:
Mientras descorro o quito la cortina.

La casa delimita: o no acierta a significar
Como estando corporeizada contra uno,
Como algo con lo que uno tiene que ver.

La habitación florece una vez que uno ha introducido
Fibra mental debajo de su elegancia,
Uno o dos tiestos toscos, que sobrepasan
La persistencia de perifollos
En las sombras de lámpara o en el papel de la pared.

El estilo dice lo que fue visto,
U oculta la observación
Detrás del observador: una voz
Que lleva puesta gola.

Aquellas facetas de copiosidad que yo proponía
Existen, lo hacen cuando nosotros nos callamos.

Poema

Dado la vuelta, se acurruca con unos miembros rotos
A punto de echar a correr. Ya no atemorizado
Sino que sorprendido en esta vigilancia
Muestra la enemistad de su ahuecado corazón.



Humedecida carne de madera, en suave pasta convertida
De marga y blanca astilla, se suspende
Donde en lo alto la raíz rasgada
Vomita sus heridas a una orquídea andrajosa.

Las estaciones se desnudan, pero no te domeñan.
Asiento en que te vuelves más suave
Cuando estás vaciado y donde el corazón se hace pedazos
El vacío articula un silencio ensayado.

Ibas a impresionar pero sólo asustaste. Tu cómplice
El ocaso, arrastra sus sombras hasta aquí
Deliberado e insociable: yo te dejo
Con tu significado, solo contigo mismo.

Epitafio

Enamorado por
La brevedad del método,
«La musa iletrada»
Ahora mejora
Su favorito ingenio
En la retórica
—A saber, la pretensión
De no tener ninguna.
Wordsworth admiraba
Al inscrito y con nombre
Niño de un día de aquélla
Que ingenuamente concebía
Esta sin fecha
Y con las iniciales tumba.

Historia

Ésta es la congruencia inadvertida:
El muchacho que grita «Toro»
Porque conduce uno
Ante ese viejo carro
Que el adviento de invierno

Convertirá en astillas.
Él no repara en ello
Ni advertirá su ausencia
—Él mismo es el guardián
De una continuidad que no percibe
Y que —le otorga medios—
Le perjudicará de buena gana:
Admira pero no veneres
A este filósofo inarticulado.

Líneas

¿Habéis visto el arado
que en su camino engendra
surcos línea tras línea
hasta llenar la tierra?

Y lo que admiro en esto
no es la completa página
y toda la insaciable
actividad para llegar a ella

sino cuando aquel surco
más queda ya acabado
y el tractor duda:
otra línea para ser comenzada

y luego arrastra y gira
la reja a jorro y esa
vuelve también al nuevo
y creciente canal

y cada reversión así
al mitigar la agresión pura
prepara para el concertado
apresurado de la operación,

luego la oscuridad y la frescura
el rocío carcomiendo el intento
abandonado mecanismo
que la consumación contempla.



Cuervo

El ojo que inspecciona
tiene un aspecto frío
entre la inquieta iridiscencia
de la cabeza.
Se sienta todo el pájaro
meciéndose en ventaja
y desgarbadamente. La mirada
que a solas está firme
y un deseo tras ella
ajusta la postura,
toda disposición corrige
para acción torpe alguna.
La acción habrá de ser
tan impecable como el ojo
en un descenso concertado
ya sobre la carroña; o para contemplarlo
cómo vuela —la insolencia
transfiere al extremo del ala
y la acción se atavía
de una facilidad que es despiadada,
toda negra asunción
alzando ligereza.
El pájaro golpeado
inaccesible a las insinuaciones
del viento, «Quédate
donde estás» es
lo que dice y nosotros
cual torpes nadadores
en aquel elemento
nos quedamos para sobrellevar
con desgarbados ojos
afrentados testigos de sus maneras en el aire.

El haya

Desnudamente muscular, ya no se queja el haya
De su dosel perdido, ni se avergüenza
De su desorden. Los jirones se esparcen

Al lado del gran pie. Se mueve
Y no es sino ella misma aquello que se mueve.

Hilos de araña

Otoño. Una neblina es dorada
Por definición. Iluminaba ésta
El hilo de las telarañas
Que entretejían en su entorno
Entre las sombras y de nuevo
En los espacios que se mecen y a los que el sol
Necesitaba en el follaje. Ahora
Vi yo para qué eran
Los resplandores estos, en la hierba, en el aire,
De certezas que traman y cabalgan
Las corrientes en su tenue zancada
Y, mientras fluyen, deben de tocar
Cada brizna de hierba y, al tocar, conocer
Su verde resistencia. Indefinida
La neblina de otoño en la memoria
Es pátina, es oro.

El Jefe Agua Estancada o mi noche en la reserva

El Jefe Agua Estancada
me explicó

todo —
de qué forma

dejó la reserva
(él fue el único

indio de cuantos
conocí que

favoreciera la explicación
explicación)



luego su
conversión

(Jesús Salva
la Cortesía paga —

la casa
estaba llena de textos)

y su
vuelta a

«las costumbres de mi pueblo»
aunque nunca

había (según dijo)
perdido

lo que la civilización
le había enseñado —

la casa
estaba llena de libros

libros como *El Libro*
de Mormón

un folleto
sobre la Coronación

un ejemplar de Blavatsky
(olvidado por un huésped anterior)

— su *Secreta Doctrina:*
¿lo había

leído? Oh, había
leído

lo. Me gusta
mi lectura

seria
dijo:

tocó
al tambor

una canción
de hacía

cien mil años —
que hablaba

de cómo su pueblo
había venido

desde Yucatán
y que predecía

al hombre blanco:
oías

palabras
como

No sé
O.K.

incrustadas en
el verso arcaico

de manera
inequívoca

y escucha
dijo

se hacen *Cortesdepelo*
y lo cantó

de nuevo y mira
tengo el pelo



cortado:
cómo es que ahora

después de cien mil
años

los arqueólogos
no —saben—

nada: y
al despedirse:

esto no es
dijo

un motel pero
la señora Water y yo

tenemos
nuestros

planes para una
próxima

vez que
usted venga

quizá...
pagué

la cuenta
y reconsiderando

los textos
con arreglo a los cuales vivían

él y
la señora Water

era un
pelín excesiva

(Jesús paga
la Cortesía salva)

Y así fue mi
noche

en la
reserva.

En Connecticut

Blancos, estos pueblos. Blancas
sus iglesias sin altares. La primera nieve
cae a través de un cielo blanco grisáceo
y la blancura de la rama de abedul se torna
más blanca todavía contra el gris. Blanca
la hilera de columnas (cada
una es un árbol aislado), las paredes
sin esculturas. «Esta iglesia fue fundada
en 1741. En 1742
mediante acta de la Asamblea General de Connecticut
se incorporó este territorio
y se le llamó Judea».
El sol avanza y los olmos
entran como sombras de encaje, luego
salen de nuevo. Blancos...
«El señor cura es bueno. Es un ministro
en la iglesia, y un hombre fuera de ella». —repartidos
con la misma convicción clara
de su invitación, cuando
inclinándose, apoyándose
en la ventana que estaba limpiando
había dicho ella: «Nuestras puertas
están abiertas siempre».



Cartas desde Amherst

para Edith Perry Stamm

Llegaban cartas desde Amherst. Estaban escritas
En una caligrafía tan peculiar que parecía
Que el escritor hubiera aprendido la grafía al estudiar
Las famosas huellas de pájaro fosilizadas
Del museo de aquella ciudad universitaria. Puntuación
Había poca, excepto los guiones: «Mi compañero
Es un perro», decían, «Son mejores
Que los humanos, porque saben pero no dicen».
Y con la misma escritura, como de pájaro: «Usted cree
Que mi paso es "espasmódico". Estoy en peligro, señor.
Piensa que soy una incontrolada. No tengo tribunal».
La gente: «Habla de cosas sagradas en voz alta
Y avergüenza a mi perro. Les dejo oír
Un ruido insonoro en el huerto. Trabajo
En mi prisión donde fabrico
Mis propios invitados». La primera de estas
Cartas estaba sin firmar, pero guardaba
En un segundo envoltorio más pequeño
Dentro del más grande, lo que le faltaba a la carta —
Una firma, escrita a lápiz en una tarjeta,
Como si el escritor deseara
Retirarse lo más posible de la vista
En el cuarto de arriba
De la tibia y cuadrada mansión donde ella escribía
Cartas desde Amherst...

Pequeño poema de acción

Para Robert y Bobbie Creeley

Llegar
        inesperadamente
                de ninguna parte:
luego:
        habiendo hecho
                aquello para lo que

uno vino,
marcharse.
La puerta
está ahora abierta
la que antes
ni estaba
abierta
ni estaba allí.
Es como
Chopin
sacudiéndose
la música de los dedos,
haciendo aquello
en lo que
todo es
o técnica
elevada a brujería
o nada sino notas.
Llegar
inesperadamente
a algún sitio
y el acorde
final, y la final
palabra.

En un jardín de Cambridge

para Octavio Paz

Otra ciudad y tiempo —y quedaba muy poco
Antes de que te fueras a marchar. Los castillos de España
Aguardaban compactos tu oficial recorrido
Mientras que Wren allí nos retenía. Allende aquella columnata
En sombra y arqueadas, como si soladores italianos
Hubieran colocado las losas ahora en eco —y nos encaminamos
Hacia otros parques cuyas sombras al mediodía
Parecían proyectadas de árboles tan robustos



Yo estaba a punto de decir, como aquellos que crecen
  Hasta en el mismo México —pero no, este plátano,
Esta cobriza haya, toman ambos su escala
  De su propio escenario, y no podrían
Estar si no es aquí, su poder se contiene
  Junto a una tapia inglesa. Si te hubieras quedado
Hace unos veinte años, si yo me hubiera ido
  A vivir a la casa de la Marisma de las Nueve Millas
Mis niños habrían sido americanos y tú
  Un exótico en este jardín de Cambridge. Pero
Estas indagaciones sobre pasadas posibilidades
  Sirven tan sólo para decir que teníamos
Razón para escoger las diferentes parsimonias
  De los lugares a los que pertenecíamos. Pensé
Que podría enseñar a mis paisanos a mirar
  La luz cambiante inglesa, como el agua
Que gotea de la regala que surca el mar,
  Mostrándole el camino al mundo entero
Bañándose en el sol, la nube y el espacio,
  Bulle a través del día mientras sigue su curso
Cambiante. En resumen, yo me quedé. Tu vida,
  Opuesta siempre a la rígida summa
De los tomistas metidos a políticos, se hizo
  Cada año más pública, y la mía
Acaso más sociable en su retiro
  Que aquella que contempla un panorama
De despobladas tierras blancas por la nevada.
  ¿Y qué hubieras echado más en falta?
Lo primero, lo sé, habría sido el color.
  Pues no podemos pretender que las exhalaciones de esta isla
No apaguen la aspereza de aquella claridad
  Que incendia en rojos, en ocres o en naranjas
Las tapias mexicanas. La tierra bajo ellas
  Viste estameña parda franciscana—
No es triste porque se vea a primera intensidad
  Bajo luz semejante. A algunos, me supongo,
—No a ti —los colores de un sitio podrían resultarles
  Parva razón para vivir en él—
Hizo falta un inglés (John Locke),
  Exiguo y preciso, que los llamara «secundarios».

Y en esto es en lo que coinciden moderación y fanatismo
—Creo que cuando Mercader asesinó a Trotsky,
Los colores de aquel jardín de Coyoacán
  Pintaban poco: se apresuró por ellos,
Arrastrado por la idea de qué es lo que iba a hacer,
  Volvieron los sentidos a su consecución.
Así que te volviste. A la monotonía del monóxido
  Que infecta los árboles de Mixcoac
«No *hay* más jardines», tal como tú dijiste,
  «Que los que llevamos dentro». Ahora también nosotros
Debemos darnos prisa por la hospitalidad
  De éste, listo ya para el coche
(Se abren las verjas) que te aguarda
  (Y la calle se asoma). Y de esta forma coincidimos
Y contra la distancia, el viento o la marea, nos vemos
  Y el uno al otro traducimos nuestros mundos,
Nos saludamos en verso. Un poema es en sí
  Una especie de jardín —movemos las manos del adiós—
De temporada en cualquier tiempo mientras le ofrecemos
  Nuestras cambiantes estaciones perdemos de vista
El coche que se lanza rapidísimo y es uno ya
  Con este tráfico y el sol mitad-de-Mayo.

Charles Tomlinson

(Traducción de Margarita Ardanaz)



Algunas dilucidaciones sobre el krausismo en José Martí

El pensamiento que parte de Christian Krause es posiblemente la primera huella que en el campo filosófico atisbamos en la trayectoria ideológica de José Martí. El krausismo que llegó a Martí no fue, seguramente, por influencia de Sanz del Río, sino de sus seguidores, Salmerón, Giner, Fernando de Castro, Quevedo y Tapia, todos ellos pertenecientes a la segunda generación krausista. Las significativas confluencias que hallamos entre el ideario martiano y la traducción que Alejo García Moreno hiciera de *Los mandamientos de la humanidad, o la vida moral en forma de Catecismo según Krause, por G. Tiberghien* nos remiten a dicha obra. Durante su segunda deportación a España, en 1879, pudo leer Martí el mencionado libro, cuya traducción ya se había publicado en Madrid, en 1875. No se puede hablar de una influencia radical del krausismo sobre el escritor cubano pero sí de ciertas afinidades que se plasman a través de diversos criterios pedagógicos, religiosos, filosóficos y artísticos. Opina el profesor Portuondo que tal huella krausista en el escritor cubano se difuminó pronto, «liberándose del retoricismo enteco del alemán», así como de «la estrechez de Krause» para acercarse a la filosofía de Ralph Waldo Emerson. Portuondo pone acotaciones a tal influencia que no duraría más allá de 1875:

> La nueva realidad de nuestra América, con sus exigencias peculiares, y su pasión de combatiente por la libertad, le harán superar enseguida esos regazos filosóficos. La inestabilidad estética de una época de transición, agravada por las peculiares circunstancias históricas y literarias mexicanas, le hicieron prescindir en sus juicios de patrones estéticos previos, de preceptivas aprendidas en las aulas, y apoyar cada vez más el criterio en la propia y personal impresión[1].

Pudiera la trayectoria de Martí alejarse de los presupuestos estéticos krausistas pero no de los presupuestos éticos y esencialmente pedagógicos que, en nuestra opinión, marcaron profundamente la revista martiana *La Edad de*

[1] *José Antonio Portuondo.* Martí, escritor revolucionario, *La Habana, Editora Política, 1982, pág. 15.*



Oro, cuyo primer número apareció en 1889. En ella se recoge de tal forma el ideario pedagógico y educativo krausista expuesto en *Los mandamientos de la humanidad* que podría parecer que Martí eligió tal libro como patrón para hallar la metodología que deseaba proyectar en la revista. Identificación de criterios que investigadores como Miguel Jorrín o Isidro Méndez[2] no han dudado en reconocer y que creemos tuvieron mayor relevancia de la que en su momento le concedió José A. Portuondo. Poner en duda, sin embargo, la trascendencia que en Martí tuvo la filosofía emersoniana sería desconocer su obra y su pensamiento. Dicha doctrina pudo inculcársela en primera instancia su maestro y mentor, el escritor cubano Rafael María de Mendive (1821-1886), poeta perteneciente a la segunda generación romántica de Cuba y a la primera generación de independentistas cubanos. Mendive fue el padre espiritual de Martí, al que educaría en la cultura, el arte y la política y de quien adquiriría la concienciación que le sacudiría incansablemente hasta la muerte. También fue decisivo el papel de Mendive en la iniciación de Martí en la vida intelectual, asistiendo a diversas tertulias impartidas por su maestro y haciéndose eco de su doctrina. A su vez, el mentor de Mendive, José de la Luz y Caballero, sintió gran admiración por Emerson y por la filosofía trascendentalista, muy cercana a la krausista. Tal afinidad de criterios entre ambas filosofías, como apuntaremos, hace que en muchas ocasiones se haga difícil o imposible discernir y separar dichas tendencias en el pensamiento de Martí. El proceso, creemos, consistió en incorporar las ideas krausistas a las trascendentalistas del escritor norteamericano, por su unidad de criterios y como aconteciera en Cuba, donde el krausismo aparecería unido al trascendentalismo. Tratar de ver una influencia, sea cual fuere, radical o absoluta en el aspecto literario, filosófico o religioso, en el escritor cubano, sería equivocar su personalidad. Martí entendió la necesidad de cultura y abogó por la apertura hacia el estudio del pensamiento de otras civilizaciones —la europeización— como misión imprescindible para la creación de la cultura autóctona y para detener y frenar la lacra de la subordinación. Respecto a la cultura ajena gestó un proceso de apertura, conciliando lo propio y lo foráneo, lo cubano y lo europeo en un diálogo que no admitía ni la idolatría ni el rechazo, ni la sobrevaloración ni la subordinación. El temor al genocidio cultural o a la esclavitud llevó a Martí a batallar contra la afiliación a un partido o escuela filosófica o literaria determinada. Así se inundó de los pensamientos filosóficos más diversos afincados en el siglo XIX y de la filosofía clásica, cumpliendo con su ideario: «No hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos»[3]. Sobre tales diversas influencias declara Cintio Vitier:

[2] *Jorge Mañach, «Las direcciones del pensamiento de Martí», en* Boletín de la Academia cubana de la lengua, *La Habana, enero-junio, III, 1-2, 1954. Isidro Méndez.* Martí, estudio crítico-biográfico. *La Habana, 1941. Miguel Jorrín, «Martí y la filosofía», en* Antología crítica de José Martí, *México, Editorial Cultural, 1960.*

[3] *José Martí.* Obras completas, *La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1965, t. 15, pág. 361. Todas las citas corresponden a dicha editorial.*



Dentro del carácter propio de su pensamiento, que pudiéramos calificar de abierto, integrador y dialéctico, Martí asimilará ingredientes sustantivos del cristianismo, el estoicismo, el hinduismo, el platonismo, el krausismo, el positivismo, el romanticismo y el trascendentalismo emersoniano; incluso propondrá en varias ocasiones una síntesis superadora de la contradicción entre materialismo y espiritualismo[4].

Martí conoció —si nos atenemos a sus crónicas y citas— *El Ideal de la Humanidad* que tradujo y comentó Julián Sanz del Río, así como la *Estética* de Krause (VI, 293) o las obras filosóficas del krausista Patricio Azcárate[5]. No obstante, hay muy pocas referencias sobre tal pensamiento alemán. En una de ellas Martí analiza el krausismo alabando su postura como filosofía conciliadora entre el idealismo subjetivo de Kant y Fichte y el idealismo absoluto de Schelling y Hegel:

> Fichte estudia al hombre en sí, como el sujeto de cuanto piensa y se queda en él. Schelling ve al hombre análogo a lo que le rodea, y confunde el Sujeto con el Objeto.
> Hegel, el grande, los pone en relación y Krause, más grande, los estudia en el Sujeto, en el Objeto y en la manera subjetiva individual a que la Relación lleva el sujeto que examina el objeto examinado. Yo tuve gran placer cuando hallé en Krause esa filosofía intermedia, secreto de los dos extremos, que yo había pensado en llamar Filosofía de relación (XIX, 367).

No obstante, Martí buscará sintetizar dicho pensamiento de carácter idealista con el posterior movimiento positivista[6], filosofía de honda trascendencia en América Latina.

Mayor importancia adquiere el krausismo en la trayectoria estética de Martí. En una referencia al autor y actor español Guasp de Peris, explica el éxito que empieza a adquirir la *Estética* de Krause entre los literatos madrileños, «que no dejan de hojear con detalle» *El ideal de la Humanidad.* Martí aprueba la influencia que en Guasp de Peris adquiere el krausismo porque «al fin el contacto de bellezas ennoblece y mejora el concepto propio» (XVI, 293), si bien alaba que el propio Guasp de Peris se liberase posteriormente de dichos conceptos estéticos para acercarse al pensamiento americano. En cuanto a afinidades artísticas, destacamos varios denominadores comunes, como el concepto que en ambos posee la obra artística, afirmación de lo eterno y de lo porvenir, revelación divina. El sentido utilitario del arte se pone de manifiesto dada la simbiosis establecida entre belleza, bondad y verdad. Giner de los Ríos considera utilitaria cualquier obra bella porque «satisface necesidades del espíritu» y «educa espiritualmente a los pueblos»[7]. Es significativa la comparación que se establece en *Los mandamientos de la humanidad* entre el arte y la industria:

> Las obras de arte tienen un valor absoluto; las de la industria, un valor relativo. El arte no sirve para la satisfacción de las necesidades de la naturaleza sensible, sino para la educación del sentimiento y de la razón y, como tal, forma una parte importante de nuestro destino[8].

[4] *Cintio Vitier.* Temas martianos, *La Habana, Letras Cubanas, 1982, pág. 305.*

[5] *Isidro Méndez.* Martí, estudio crítico-biográfico, ob. cit., *pág. 208.*

[6] *Rafael Gutiérrez Girardot estudia las coincidencias entre el positivismo materialista y el krausismo espiritualista. Ambas tendencias, anota, se propusieron las mismas metas: «La fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación». Véase en* Modernismo. Supuestos históricos y culturales, *México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pág. 50.*

[7] *Véase en* Krausismo: estética y literatura, *Barcelona, Labor, 1973, pág. 92.*

[8] Los mandamientos de la humanidad o la vida moral en forma de catecismo según Krause por G. Tiberghien, *traducida por Alejo García Moreno, Madrid, Imp. de M. Minuesa Juanelo, 1875, pág. 260.*



Aludiendo a la misma confrontación, el escritor cubano concretaría el sentido utilitario de lo artístico en la poesía:

> ¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida (XIII, 135).

Les une, asimismo, la interdepenencia que ambos establecen entre historia y literatura —a través de ésta se llega al conocimiento de aquélla—, o su concepción del arte como moral y como programa vital que ilumina la conciencia de un pueblo. Dicho concepto haría que tanto Martí como los krausistas arremetieran contra el realismo o el naturalismo en el arte. Los krausistas negarían el valor de la escuela realista por falta de verosimilitud al exagerar lo feo. La carencia de su valor artístico se debe a que, en su opinión, es una obra de imitación y copia de lo real más que una obra de libre creación basada en la inspiración. El verdadero artista, sostiene *El Ideal de la Humanidad*, no prostituye su talento contemplando el mal gusto sino que mira el arte como un sacerdocio, elevando las almas. Y concibe el realismo en la literatura y otras artes como el signo de una sociedad «que se descompone» (pág. 261). La misma idea lanzaría Martí, quien recalcó que la escuela realista era el resultado de una época de falta de ideales[9], «época de ceguedad», y proclamó en su revista *La Edad de Oro* que la función de la poética era «ser útil al mundo» y «enseñar que la naturaleza es hermosa, que la vida es un deber, que la muerte no es fea». Martí define el arte como instrumento para mejorar las almas[10], juzgándolo desde una teoría moral del arte.

Martí reconocería los profundos valores eticistas que poseen los krausistas y que les mueve a la reforma de España. En el «Cuaderno de Apuntes» correspondiente a su estancia en España, hace Martí referencia al lenguaje krausista negando su verdad absoluta: «Krause no es todo verdad». Confirma la afinidad de sus criterios con los krausistas aclarando que dicha convergencia no se debe a ningún tipo de dependencia ideológica:

> ¡Sus ideas!
> Ideas mías. La independencia racional, sólo de la verdad natural incambiable y de la deducción lógica exacta, dependiente, es muy noble y esencial condición del alto espíritu humano (XXI, 98).

Respecto al ideario ético, les acercan la filosofía del panenteísmo, la doctrina de la armonía filosófica, la creencia en la bondad innata del hombre y el pensamiento de tendencia liberal y democrática que les acarreó, a unos y al otro, el enfrentamiento con la sociedad presente o con ciertos elemen-

[9] *Martí, no obstante, en su evolución literaria e ideológica iría decantándose hacia el realismo en el arte literario o al menos hacia su aprobación. Un ejemplo de tal actitud lo hallamos en sus opiniones sobre Galdós. Señala Martí: «Son igualmente necesarias las novelas que pintan la vida y las que con la presentación de ideales más altos que ella intentan mejorarla. Visto el caso desde este doble punto, hay campo legítimo para las dos clases de novela. Cada clase va a su objeto espacial. Lo que sucede es que hay dos objetos: y naturalmente, la que ha sido engendrada con la mira en el uno, no responde al otro. Y el que cree que uno de los objetos debe ser preferidos, o exclusivo, desdeña los que responden al otro» (XXII, pág. 88).*

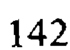
[10] *Todo ello queda bien reflejado en la crítica que Martí lanzará contra la obra de Espronceda,* El Diablo Mundo *o en la estima que profesará al dramaturgo español Echegaray.* Adúltera, *de Martí seguirá los pasos del drama de tesis de Echegaray.*



tos de poder. El rechazo de las actitudes convencionales o conservadoras, o de todo aquello que suponga la pérdida de la libertad y del seguimiento de los dictados de la propia conciencia, provocaría deportaciones y expulsiones. En 1865 se abriría expediente a Sanz del Río y a Castelar por la profesión de sus doctrinas, tachadas de revolucionarias, separándoles, finalmente, de sus cátedras. El motivo fue el haberse negado Sanz del Río a hacer una profesión de fe religiosa, política y dinástica a Isabel II y a la política religiosa del momento, es decir, a la ortodoxia católica y a los dictados de la Iglesia. Martí, renunciando a su cargo, se alejaría de la ciudad de Guatemala, vista la injusticia que padeció su amigo Izaguirre, el cual había sido expulsado de la Escuela Normal por razones políticas[11]. La filosofía eticista martiana y krausista se rige por una misma identificación de criterios o principios que les lleva a conductas similares. La misma actitud ante la vida provocará el confinamiento o la deportación de Giner, Salmerón, Azcárate o Martí. Azcárate contribuiría a la profesión de las ideas democráticas, militando en las filas del partido liberal más avanzado y participando en la revolución de 1868. Sus ideas, krausistas, acerca de los movimientos insurrectos nos recuerdan a las ideas políticas que Martí sostuvo acerca de la «guerra necesaria», y la utilización de las armas como último recurso, una vez agotado cualquier otro medio pacífico para la consecución de la libertad. Azcárate, unido generacionalmente a Martí, organizaría famosas tertulias que contribuirían a la formación del pensamiento martiano. Les une, en fin, la negación de todo dogma; la búsqueda de la verdad, bondad y belleza; el librepensamiento y su tendencia liberal y democrática así como una misma misión, la mejora del hombre.

La misión primera del krausismo se basa en la ética del perfeccionamiento del hombre: «ser plenamente hombre», «hacer hombres», mejorándolos. Es por ello que los krausistas se dedicarían extensamente al campo pedagógico y educacional. Los partidarios del krausismo son moralistas empeñados en reformar al hombre y la sociedad. Creen en la perfectibilidad del hombre, en el progreso de la sociedad, en la belleza de la vida y en la organización armónica de la humanidad. El krausismo es, ante todo, humanismo, filosofía del hombre para su pleno desarrollo que se logrará formando hombres útiles al servicio de la humanidad y la patria. La ética martiana, en primer término, revelaría la misión de crear hombres genuinos, enteros, educándolos «en aptitud de tomar por sí lo útil, sin ofuscarlos», no desfigurando su naturaleza, para así conseguir «poblar la tierra de una generación vigorosa y creadora que le falta» (XVIII, 290). El tema del hombre haciéndose a sí mismo, autodidacta, la autoexigencia y la reconquista personal son anhelos comunes que requieren del sacrificio —el más sano de los alimentos— para el cumplimiento heroico del deber.

[11] *El 6 de abril de 1878 Martí renunciará a su puesto de catedrático de la Escuela Normal Central por, en sus palabras, «haber depuesto el Presidente Barrios, arbitrariamente, al director, el cubano José María Izaguirre». Véase en* J.M., ob. cit., *t. 27, pág. 194. Una carta martiana dirigida a su amigo Manuel Mercado explica las razones: «U. sabe con qué buena voluntad vine yo a esta tierra, cómo es mi alma, cuán humilde era la posición que le pedía y cuán importante es el servicio que con mi pequeño libro le acabo de hacer: el premio de todo esto es que por ser cubano, y ser quien soy, me vea obligado a renunciar las pocas cátedras que me quedaban; a irme del país, y a hacerles sentir mi desdén antes que ellos me hicieran sentir su injusticia. —Es verdad que había una disconformidad absoluta entre su brutal modo de ser y mi alma libre (...) Con un poco de luz en la frente no sc puede vivir donde mandan tiranos—* J.M., ob. cit., *t. 20, pág. 47.*



La misión primera del krausismo se basa en la ética del perfeccionamiento del hombre: «ser plenamente hombre», «hacer hombres», mejorándolos. Es por ello que los krausistas se dedicarían al campo pedagógico y educacional extensamente. Los partidarios del krausismo son moralistas empeñados en reformar al hombre y la sociedad. Creen en la perfectibilidad del hombre, en el progreso de la sociedad, en la belleza de la vida y en la organización armónica de la humanidad. El krausismo es, ante todo, humanismo, filosofía del hombre para su pleno desarrollo que se logrará formando hombres útiles al servicio de la humanidad y la patria. La ética martiana, en primer término, revelaría la misión de crear hombres genuinos, enteros, educándolos «en aptitud de tomar por sí lo útil, sin ofuscarlos», no desfigurando su naturaleza, para así conseguir «poblar la tierra de una generación vigorosa y creadora que le falta» (XVIII, 290). El tema del hombre haciéndose a sí mismo, autodidacta, la autoexigencia y la reconquista personal son anhelos comunes que requieren del sacrificio —el más sano de los alimentos— para el cumplimiento heroico del deber.

El campo sobre el que operaría fundamentalmente el krausismo español sería el educacional y pedagógico, aplicando métodos educativos cuyo propósito único sería la redención moral y espiritual. Forjando una generación más culta, segura de sí, digna y honrada que asegurara el bienestar espiritual y social, contribuirían a borrar la sombra que señalaba todavía a España como uno de los últimos países en el campo de la prosperidad y la cultura. Entre los principios sobre los que se asienta el krausismo descuella la educación armónica y completa del cuerpo y del espíritu —entendido el cuerpo humano como un organismo omniarmónico—, el desarrollo de la personalidad individual y el fomento de la obediencia de la ley contra el imperio del arbitrio. El sacrificio, el patriotismo y el amor al trabajo contribuyen a crear un espíritu de tolerancia y equidad. Los presupuestos pedagógicos de *La Edad de Oro* y los expuestos en *Los mandamientos de la Humanidad* responden, abundando en lo dicho, a objetivos comunes. En el catecismo *Los mandamientos de la Humanidad* se define el fin de la educación, que no es otro que el desarrollo del hombre, perfeccionarlo, «ponerle en estado de bastarse a sí mismo», hacerle comprender su papel en la creación y en el mundo, que vea su origen y su destino, que se oriente en el mundo y conquiste su independencia. La educación en el niño es «el derecho a que se le ponga en posesión de sus fuerzas físicas, intelectuales y morales», iniciándose «en la economía de la vida terrestre» y con el objetivo de que «pueda orientarse en este mundo y cumplir la misión que le está confiada» (pág. 268). Doctrina que responde al planteamiento, misión y creación de la revista martiana *La Edad de Oro*, que explicó Martí en los siguientes términos:



La empresa de *La Edad de Oro* desea poner en las manos del niño de América un libro que le ocupe y regocije, le enseñe sin fatiga, le cuente en resumen pintoresco lo pasado y lo contemporáneo, le estimule a emplear por igual sus facultades mentales y físicas, a amar el sentimiento más que lo sentimental, a reemplazar la poesía enfermiza y retórica que está aún en boga, con aquella otra sana y útil que nace del conocimiento del mundo (XVIII, 295).

Recrear e instruir a los niños de América eran los dos fines principales que se propuso Martí. Literatura infantil que, según cuenta Fina García Marruz, «resultó de tan subidos valores pedagógicos y artísticos que hoy se considera una obra maestra del más difícil acaso de los géneros»[12].

La educación adquiere un valor fundamental por entenderse que el mal —el engaño, la superstición, la esclavitud— recae en los pueblos ignorantes. Por ello muchos de los pensamientos krausistas y martianos irían dirigidos a paliar la ignorancia, propugnando métodos educativos concretos[13]. Ya Sanz del Río intentaría llevar a cabo ciertas reformas universitarias, emancipando la universidad del poder eclesiástico para conseguir una universidad científica y laica. Las teorías krausistas sobre la enseñanza se fundarían en el principio de la libertad de enseñanza, suspendiendo la obligatoriedad de asistencia a clase, introduciendo materias nuevas y suprimiendo el latín. Abogarían por una institución ajena a todo espíritu e interés político y religioso, proclamando el principio de libertad e inviolabilidad de la ciencia. Martí descubriría en las universidades carencias graves y propondría remedios. Entendería la enseñanza no al modo tradicional ni siguiendo la vieja usanza escolástica sino que se decantaría por una educación laica que ayudase a la formación del hombre. Apostaría, en definitiva, por una educación estrictamente científica y práctica, en la que se enseñase la formación de la tierra en lugar de la historia de Josué, la física y no la teología, la mecánica y no la retórica, la agricultura y no la Lógica preceptiva. Tal método de enseñanza evitaría la memorización mecánica de los conceptos, que anula la inteligencia e impide su evolución.

El ideario pedagógico y educativo krausista es también, en buena parte, un ideario regeneracionista que se encarnará, esencialmente, en la generación española del 98. El fin de esta actitud es adentrarse en los males que sacuden a España para, una vez reconocidos, exterminarlos. El lema del regeneracionismo será la redención intelectual y moral de la patria. Para ello pondrán al servicio de España toda la energía disponible. Energía, en definitiva, para contrarrestar los males que aquejan al país, —la indiferencia y la apatía—, que son la parálisis morbosa del espíritu de la nación. Dicha parálisis enfermiza y patológica tiene, según los krausistas, dos causas. La primera procede de factores históricos y políticos, de finales del siglo XVI y principios del XVII, y la segunda se debe a la pervivencia de las ideas anacrónicas, viejos prejuicios e intereses creados. En Martí, al

[12] *Véase en* Temas martianos, *La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, pág. 292.*

[13] *Algunos de ellos son la adopción de los métodos intuitivos para contrarrestar la enseñanza memorística, introducción de la gimnasia para mejorar la raza empobrecida, aplicación del dibujo y la educación artística, iniciación al canto, ejercicios manuales, fomento de excursiones, etc.*



igual que en los krausistas, aparece esa misma actitud crítica que le llevará a exponer un programa de reconstrucción del país español. Asevera Martí:

> No es con ardides políticos, no es con pláticas de liberalismo formal, no es con alardes de reorganización del ejército, no es con halagos a las fuerzas mercantiles del país, con lo que ha de reconstruirse aquella trabajada nación; ni la reconstrucción depende, sino en parte, de la forma de gobierno. Con el empleo del menguado erario en obras públicas, con la renovación progresista, pero tenaz y radical, de los orígenes de la vida; con la conversión rápida del pueblo ignorante e indolente en pueblo conocedor y laborioso (...) con esta sana y reconstructora política de nación, no con la enfermiza política de ciudad, habrá de reconstruirse la península gallarda (XIV, 140).

Portuondo subraya como otro rasgo conjunto la misma conciencia de que «la educación ha de humanizar la lucha de las clases sociales»[14]. La denuncia de la intervención de la Iglesia católica en la política estatal está en Tiberghien y en Martí. La moral krausista es una moral autónoma pero voluntarista, voz de Dios que vive dentro de todo hombre y que no tiene poder superior sino el de la propia conciencia. Martí no se adhirió a ningún dogma. Éste y Tiberghien abogarían por una moral autónoma, por la aconfesionalidad de la enseñanza, divorciada de dogmas, y por una enseñanza científica, libre y universal. La aconfesionalidad, la noción de libertad y responsabilidad humana están en Tiberghien, quien entiende que el temor es una «pena anticipada», un mal futuro (pág. 281). Martí, negándose a tener que hablar del «temor de Dios» y no de su infinita bondad, se verá abocado a cerrar la revista *La Edad de Oro*, dadas las controversias ideológicas con el editor, Da Costa Gómez.

Tales presupuestos, por otra parte, ponen en contacto, y como ya han visto diferentes críticos[15], a los krausistas con la filosofía emersoniana o trascendentalista. En ambos aparece la misión primera del perfeccionamiento y purificación del hombre —revolución íntegra del ser y autorrealización— como presupuesto previo para cumplir con los imperativos cívicos y sociales que los dos idearios proponen. El rechazo de las actitudes convencionales, la afirmación de la libertad personal frente a presiones y modas, la búsqueda de la virtud, la asunción de la vida como algo bello o la afirmación de su sentido, la identificación de verdad, bondad y belleza —«todo lo que es bello es bueno y todo es bello porque en todo está Dios»—, están en Emerson y en Krause. La misión del escritor como portador de esperanza, creador que eleva, ilumina o consuela las almas, vate mesiánico que debe ofrecer siempre una imagen optimista de la realidad, y la fe en el mejoramiento humano se manifiestan en ambos idearios. Por último, la filosofía de la analogía emersoniana o de la conciliación armoniosa está expuesta en el catecismo de Tiberghien, cuando señala que «todos los seres viven en, bajo, y por Dios y son todos buenos y bellos», que «todo es bello en las armonías de la Naturaleza» porque «todo está penetrado de la esen-

[14] *José A. Portuondo halla la huella de Mendive y Tiberghien en la fe que demuestra Martí por la eficacia de la educación y que proclama y pone de manifiesto en la* Revista Universal *de México. Véase* Martí, escritor revolucionario, ob. cit., *pág. 203.*

[15] *Véase entre otros Andrés Iduarte, «Ideas filosóficas», en* Antología crítica de José Martí, ob. cit., *págs. 522 y 523 o Isidro Méndez en* Estudio crítico-biográfico, ob. cit., *pág. 214.*



cia divina» (pág. 95). O también cuando nos catequiza sobre la unión íntima del espíritu y del cuerpo, de la Naturaleza y la Razón (pág. 68). Doctrina que ya en 1875 puede atisbarse entre los escritos de Martí, correspondientes a su estancia en México, al afirmar que «en el sistema armónico universal, todo se relaciona con analogías», que ampliaría exhaustivamente al descubrir a Emerson, y que tanto le influiría para la génesis de su escritura simbólica[16]. La estrecha interrelación o coexistencia entre Naturaleza y Espíritu es punto esencial del pensamiento martiano, del pensamiento emersoniano y del krausista. Así lo expuso Tiberghien, en la traducción que hiciera Alejo García Moreno en 1875. Refiriéndose a la Razón o el Espíritu y la Naturaleza afirma:

Al pensamiento en el espíritu corresponde la luz en el espacio; al sentimiento, el calórico; a la voluntad, el movimiento; a la intensidad, la cohesión; al amor, la afinidad; a la religión, la gravitación universal. Entre ambos órdenes de sustancias hay perfecta analogía y no hay ningún motivo para subordinar la una a la otra (69).

Y en 1882, habiendo ya conocido a Emerson, sobre tal relación armónica Martí recalca:

Que cada grano de materia traiga en sí un grano de espíritu, quiere decir que lo trae, mas no que la materia produjo el espíritu: quiere decir que coexisten, no que un elemento de este ser compuesto creó el otro elemento. ¡Y ése sí es el magnífico fenómeno repetido en todas las obras de la naturaleza: la coexistencia, la interdependencia, la interrelación de la materia y el espíritu! (XXIII, 317).

Mercedes Serna Arnáiz

[16] *Véase Ivan A. Schulman.* Símbolo y color en la obra de José Martí, *Madrid, Gredos, 1970.*







Tres evocaciones de Agustín Lara*

I. Lara, jarocho

Si para cualquier amante de la música, el inenarrable espectáculo de la Plaza Garibaldi —en el Distrito Federal— es una continua provocación, no menos sugerente resulta, también en términos musicales, el Zócalo (oficialmente denominado Plaza de Armas) de Veracruz, la Villa Rica de la Vera Cruz, asomada ya a un Caribe disfrazado de golfo —tal cual, parece mentira— de México.

Allí los mariachis se convierten en marimbas, a docenas, tocando al mismo tiempo otras tantas docenas de melodías —distintas, por supuesto— en una abigarrada masa sonora que despertaría la envidia del John Cage más atrevido o de cualquier otro chamán de *performances* y *happenings*. Seguramente por esa inusual mezcla de ritmos binarios y ternarios, uno se siente transportado a un maravilloso mundo musical, de mágicas características, de atmósfera hechizada.

En los cafés, bajo los soportales, se juega incesantemente al dominó, en ejercicio de un profundo arraigo caribeño de origen peninsular. Cuando uno baja a desayunar a La Parroquia, como lo hacía el propio Lara, a las ocho y media de la mañana suena ya alguna marimba. La pregunta es si ha dejado de sonar en algún momento desde que nos acostamos, como si nunca hubiera querido cesar de arrullar la inacabable enfilada de blancas dobles en las mesas vecinas.

Las marimbas fascinaban a Agustín Lara. Dice, en una canción:

> Oye la marimba,
> cómo se cimbra,
> cuando canta para ti.
> Oye cómo suena,
> cómo su pena,
> se transforma en frenesí.

* *Estas notas sirvieron de base a mi intervención en una mesa redonda, celebrada en el Instituto de España en Londres, el 17 de octubre de 1991, en homenaje a Agustín Lara, organizada al alimón por las embajadas de España y México ante la Corte de San Jaime. En la mesa, cuidadosamente preparada —con notable sensibilidad— por Fernando Serrano Súñer, acompañé al ex canciller Bernardo Sepúlveda y al escritor Martín Brito, a la sazón embajador y cónsul general de México en Londres, respectivamente. Presentó el acto el legendario locutor Ángel Echenique y se sentó al piano el cubano Alcy Agüero, para adornar nuestras intervenciones con canciones de Agustín Lara.*

A quienes quisieran profundizar en la materia, les aconsejaría leer la obra colectiva Agustín, reencuentro con lo sentimental, *publicada en 1980, en México, por Editorial Domés. Y, por supuesto, que escuchen*

Veracruz tiene mucho que ver con la música de Lara, quien se sentía profundamente jarocho. Sus biógrafos dudan con respecto a su lugar de nacimiento, entre Ciudad de México y Tlacotalpan, en Veracruz. Él mismo abonó la duda, si bien se despachó con declaraciones rotundas como ésta: «Los jarochos nacemos con un cascabel en el corazón, con un poco de tristeza en el alma y con poco dinero en los bolsillos, pero somos muy felices». Sentimientos que tienen mucho que ver con el carácter de su propia música.

Lara canta a Tlacotalpan en una canción encendida, en la que, en los más puros cánones del cantar popular, fuerza unas rimas realmente espectaculares:

> Tlacotalpan, montón de terciopelo,
> donde el jarocho sueña y bebe nanche,
> donde baila la bamba y en su cielo
> no hay un solo lucero que lo manche.
> Tlacotalpan, mi sueño, mi promesa,
> espuma en el tazón de chocolate,
> deshilado mantel sobre la mesa
> y duelo de muñeca en el metate.

Lara ejerció de jarocho militante. Cuenta Tomás (Tomy) Perrín que un día le llamó, lleno de entusiasmo, por teléfono:

—«Quiero invitarte a que disfrutes lo mejor que he hecho en mi vida. Vente corriendo a casa».

Tomy saltó al primer taxi preguntándose, intrigadísimo, qué nueva canción habría escrito el maestro, a cuya primera audición le invitaba, en la intimidad de su propia casa. Al llegar, el compositor le espetó:

—«Siéntate a la mesa, probarás el mejor pescado a la veracruzana que jamás haya cocinado».

Veracruz es potencia musical porque es puerto abierto —crisol y encrucijada— que absorbe, procesa y proyecta todo tipo de músicas. Al igual que Lara. De su música escribió Juan José Arreola:

> Adoptó, con espléndida humildad, todos los ritmos en boga. En su música se funden el tango y la guaracha, el son y el pasodoble, la balada sentimental y el bolero, la bamba, el huapango y el jarabe, la jota y el chotis, para formar un *género único* por excelencia, ese que todos los pueblos de América y de España puedan oír y cantar al unísono.

toda la música de Lara que puedan.

Un agradecimiento final a Paulino González Fernández-Corugedo, que supo hacerse con las fotos del maestro que ilustran estas páginas.

II. Lara, prolífico

Agustín Lara registró unas seiscientas canciones, algunas a nombre de terceros, sobre todo de agentes y representantes poco escrupulosos que le explotaron durante su vida; un buen centenar de las cuales todavía siguen hoy inéditas.



«El hambre y el amor son los únicos motores de mi inspiración», solía decir, y añadía: «Cuando estoy inspirado, produzco canciones como quien imprime un periódico...».

La facilidad de Lara para componer puede emparentarse con la del Mozart de Milos Forman. Como buen neorromántico, se ayudaba con coñac. Napoleón. De ahí que José Natividad Portales dijera que Agustín Lara tenía «el espíritu de coñac y los huesos de cristal». Una imagen bellísima que concuerda perfectamente con la estética de sus canciones.

Cuenta la leyenda que, ya en sus últimos años, la grabadora Orfeón manifestó un gran interés por contratarlo. Lara, sintiéndose poderoso, pidió una alfombra roja desde la puerta hasta el piano de gran cola y, sobre el instrumento, una botella de Napoleón, precisando en el contrato el año de la cosecha. Al llegar al estudio todo estaba a punto, pero Lara, con un mohín de pillo triunfador, añadió:

—«Todo está perfecto. Pero falta en el atril un cheque de ciento cincuenta mil pesos, para que me inspire y empiece a tocar...».

Son muchas las anécdotas que nos refieren su facilidad para la composición.

Angelina Bruschetta explica cómo escribió una de sus mejores canciones, en una época en que no tenía piano, ni dinero para alquilarlo: «Una noche no teníamos ni siquiera papel para escribir, y en una tapa de una caja de zapatos empezó a escribir *Mujer*, pero con un procedimiento muy curioso: con la mano izquierda hacía como que tocaba el piano, con la derecha escribía la letra y con los pies llevaba el ritmo. En Agustín Lara, la mayoría de las veces, nacían de manera simultánea la letra y la melodía, con perfecto acoplamiento».

Juan Arvizu cuenta que una noche se lo encontró, en su colonia, parado bajo un farol. No entendió lo que estaba haciendo y se lo preguntó. Lara contestó, con inmediatez:

—«Estoy haciéndole una canción al farolito...».

Así nació *Farolito*, una de sus canciones más populares.

El gran Pedro Vargas había sido testigo de varias anécdotas de esta índole.

En una ocasión iban en coche por Reforma, hacia el castillo de Chapultepec, para asistir a la toma de posesión del presidente general-ingeniero Pascual Ortiz Rubio. De repente Lara le apremió:

—«¡Perico, para, para! Yo me bajo, no puedo ir a la fiesta. Me vuelvo corriendo a casa».

Así lo hizo, con gran enfado de Vargas, para componer *Golondrinas*.

En otra ocasión, Vargas, Ana María Fernández y Lara viajaban en tren de Campeche a Mérida. En un momento dado, aquéllos notaron que Lara se ensimismaba y hablaba para sus adentros. Con el sumo respeto que le profesaban, le dejaron hacer. Al llegar, preso de gran excitación, Lara exclamó:

—«Perico, Ana María, vámonos rápidamente al Colón, que tengo dos canciones en la punta de la lengua».

Eran, nada menos, *Aunque quiera olvidarte* y *Toda la vida.*

III. Lara, poético

Lara nunca estudió música formalmente, aunque —a lo largo de su vida profesional— aprendiera mucho. Su principal característica fue la *intuición,* que tanto favoreció su obra. Puede incluso llegarse a pensar que quizá si hubiera tenido una formación musical escolástica, nunca hubiera compuesto como lo hizo, ya que sus creaciones hubieran podido perder el encanto natural que atesoran.

Pero, por encima de todo, Lara fue —como le anunciaba Pedro de Lille en el programa radiofónico «La hora íntima»— el *músico poeta* por antonomasia.

Lara supo encontrar, en sus canciones, el punto de fusión adecuado, casi enigmático, entre la música y la letra. Pocos compositores son capaces de esta hazaña creativa. De esta impresionante simbiosis de letra y música en que la una hace a la otra, retroalimentándose en un juego de seducción mutua que acaba en un emparejamiento tan sereno como inquietante, tan cabal como perturbador.

José Antonio Álvarez, en un sólido artículo, le ha llamado «genio de la prosodia musical». Por su parte, Daniel Castañeda ha escrito que «en Agustín Lara, la música es consecuencia inevitable del texto»: ahí está, sin duda la clave de su obra. En esa capacidad que, en otro tiempo, con otros materiales, pero también con la canción —con el *Lied*— tuvo el mismísimo Schubert.

Quisiera citar, sin sombra de solemnidad alguna, a San Agustín:

> Ahora mismo me siento conmovido, no con los tonos y la canturia, sino con las palabras y cosas que se cantan.

Lara, el músico poeta —el poeta músico— siempre conmueve por las palabras y las cosas que hace cantar, o que cantó él mismo.

Hace unos años, recreándome en el esplendoroso barroco de Querétaro, me encontré con un establecimiento en la dudosa frontera entre el anticuario y el trapero. Revolví libros y grabados e hice la pregunta de siempre:

—«¿Tiene usted partituras viejas?».

—«No, patrón. Pero, si le gusta la música, tengo algo que le puede interesar».

Por unos pocos pesos le compré uno de mis tesoros musicales más preciados: cuatro casetes en las que había grabado, desde venerables discos de 78 r.p.m. varios programas de «La hora íntima», con el maestro cantando en directo. El Músico Poeta.

Delfín Colomé

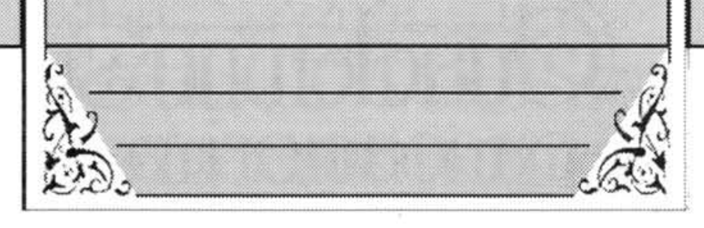




NUMERO 48

LIBROS





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo* $USA
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

José Bianco
Textos inéditos

J. G. Cobo Borda
Sobre Pablo Antonio Cuadra

Fernando Castro Flórez
Huellas de la modernidad

Eduardo Rosenzvaig
Hechicería en América colonial

Consuelo Hernández
Alvaro Mutis: entre dos mundos